STUDIE ZUR GESCHICHTE DER HARMONIE

Guido Adler









STUDIE

ZUR

GESCHICHTE DER HARMONIE.

VON

GUIDO ADLER

DOCTOR DER PHILOSOPHIE UND DER RECHTE.

PRIVATDOCENT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN.

(MIT 16 BLÄTTER NOTEN-BEILAGEN.)

WIEN, 1881.

IN COMMISSION BEI CARL GEROLD'S SOHN

BUCHHÄNDLER DER KAIS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.

Aus dem Jahrgange 1881 der Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften (XCVIII. Bd., III. Hft., S. 781) besonders abgedruckt.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien,
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker

Einleitung.

In Bezug auf die Anzahl der Stimmen zerfällt die Musik in ein- und mehrstimmige. Das Kriterium der einstimmigen Musik liegt nicht darin, ob ein Melos von einer oder hunderten von Stimmen gesungen und gespielt wird, sondern darin, dass keine andere Stimme neben der Hauptmelodie in verschiedenen Intervallen einhergehe. Bei dem Auftreten einer zweiten Stimme ist ein Zweifaches möglich: die zweite Stimme tritt entweder als harmonische Füllstimme zur Principalstimme oder sie tritt der Hauptstimme entgegen, indem sie auf selbstständige Führung Anspruch erhebt und als sogenannte contrapunktirende Stimme ihr eigenes Melos der ersten Stimme beisetzt. Dort findet eine Subordination, hier eine Coordination der zweiten Stimme im Verhältniss zur ersten Stimme statt. Auf diesem Hauptunterschiede in der Behandlung der Mehrstimmigkeit beruht die Unterscheidung der musikalischen Theorie in Harmonielehre und Contrapunkt.

An einem kleinen Beispiele kann dieser Gegensatz klar gezeigt werden. Die erste Stimme sänge e_1 d_1 c_1; im ersten Falle träte die harmonische Füllstimme also dazu: $\left\{\begin{array}{llll} \mathrm{I} & e_1 & d_1 & c_1 \\ \mathrm{II} & c_1 & g & e \end{array}\right.$ im zweiten Falle könnte die contrapunktirende Stimme also entgegentreten: $\left\{\begin{array}{llll} \mathrm{I} & e_1 & d_1 & c_1 \\ \mathrm{II} & c & d & e. \end{array}\right.$

Der Unterschied in der Behandlung der beiden Stimmen liegt nicht allein darin, dass im ersten Falle die zweite Stimme

die gleiche, abwärtsgehende Bewegung hat wie die erste Stimme, sondern auch dass der harmonischen Tonalität entschieden Rechnung getragen ist, indem die Harmonien: Tonika Dominante Tonika aufeinanderfolgen, also sich ganz der einfachsten harmonischen Behandlung der Hauptstimme zu fügen bemühen, während im zweiten Falle die zweite Stimme ohne Rücksicht auf die harmonische Natürlichkeit, wenn auch in ergänzender Weise, so doch als selbständige Stimme der ersten entgegentritt.

Es wirft sich die Frage auf: tritt diese zweifache Behandlung von jeher, nämlich seit jener Zeit, da überhaupt zweistimmig gesungen wurde, in der Geschichte der Musik auf? Diese Frage ist nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft mit gutem Gewissen weder zu bejahen noch zu verneinen. Unsere Kenntniss der mehrstimmigen Gesänge erstreckt sich nämlich nur auf die geistlichen Lieder der Frühzeit der Harmonie. Wenn aber Coussemaker schon aus diesem Umstande allein auf die gänzliche Nichtexistenz mehrstimmiger Volksgesänge schliesst, so ist dieser Schluss zumindest gewagt. Zwei Momente scheinen sogar offen dagegen zu sprechen. Zuerst tritt uns bei genauerer Beobachtung in der Geschichte der Musik ein Kampf entgegen, der fürwahr diese Ansicht nicht unterstützen kann; es ist der Kampf zwischen der kirchlichen Tonalität und der weltlichen Dur- und Molltonalität, welche letztere endlich den Sieg davontrug; die Kirchentonalität sträubt sich offenbar gegen die Mehrstimmigkeit und der Grund warum wir heute noch den mehrstimmigen Kirchengesängen selbst der besten Meister wenn auch mit Bewunderung, so doch häufig mit Befremden gegenüberstehen, ist darin gelegen, dass sie mit unserem modernen tonalen Gefühle nicht ganz in Einklang zu bringen sind. Der ganze moderne Schulstreit, ob und wann bei den mehrstimmigen Compositionen Semitonien anzubringen sind, die unsicheren Versuche in dieser Beziehung verrathen nur den Gegensatz unserer harmonischen Tonalität gegen die kirchliche. Der Kampf der Terz und Sext, welche in der Theorie lange als Dissonanzen, endlich als unvollkommene Consonanzen, bei uns als Consonanzen κατ' ἐξοχήν angesehen werden, gegen die Quint und theilweise die Quart, ihre endliche Vereinigung weisen darauf hin, dass eine a u s s e r h a l b der kirchlichen

Theorie stehende Richtung denselben mit Gewalt Eingang zu verschaffen bestrebt war, dass insbesonders in der von der Kirche anfangs mit Recht verachteten Instrumentalmusik manche ‚mollior harmonia' im modus lascivus zu finden wäre, gegen welche Harmonie selbst das Tridentinum vergebens anfocht. Das zweite nicht zu unterschätzende Moment, welches bisher fast ganz übersehen wurde ist dies, dass unser ‚Naturgesang', welchen wir vielleicht noch am reinsten in dem Hochgebirge erhalten finden, dass dieser Gesang uns die Vermuthung nahe legen kann, dass die Art der Begleitung der Hauptstimme, oder besser gesagt, dass die Art der Verbindung zweier Stimmen lediglich einem harmonischen Instincte dieser Natursänger seinen Ursprung verdankt, dass derjenige, welcher überhaupt dies nicht kraft Anlage herausbringt, in Folge längeren Studiums wohl die Intervalle trifft, aber bei weitem nicht jene Reinheit erzielt, wie ein solcher ‚Natursänger'. Man könnte mit Recht fragen, woher haben diese Naturalisten diese Terzen und Sexten, lernten sie sie aus den Kirchengesängen?

Vielleicht; näher läge es aber aus diesen Gesängen zurückzuschliessen auf einen mindest zweistimmigen Naturgesang, gerade so wie die Geschichte der bildenden Künste theilweise aus den Formen unseres Töpferhandwerkes auf die Formen der Frühzeit der mittelalterlichen Kunst zurückschliesst.

Diese zwei Momente sind aber im Ganzen mit Rücksicht auf den aus ihnen gezogenen Schluss zu hypothetischer Natur, um mit Gewissheit eine ursprüngliche Verschiedenheit der mehrstimmigen Musik zu konstatiren. Auch könnte eingewendet werden, wieso denn gerade jene erwähnte mehrstimmige Musik der naturalistischen Sänger specifisch harmonisch genannt werden könnte, da sie ja auch deschantirten und also auch hier Keime des Contrapunktes zu suchen seien. Dieser Einwand ist umsomehr berechtigt, als der Discant zuerst a mente von den Kunstsängern improvisirt wurde. Nach den uns zugänglichen Resten der mehrstimmigen Naturmusik lässt sich ein sicherer Schluss nicht ziehen. Die Kunstsänger, selbst schieden sich in Deschanteurs und Fauxbourdoneurs. Welcher Unterschied in diesen Benennungen liegt, wird aus der nachfolgenden Studie klar werden. Vorläufig sei nur erwähnt, dass die Ersteren mehr contrapunktirten, die Letzteren

mehr harmonisirten. Man ist versucht als die Lehrer dieser beiden Arten von Sängern die Organizanten anzusehen, das sind Sänger, welche zumeist in den Umkehrungen und Zusammensetzungen der Quint respective Quart sangen. Die Gesänge der Organizanten müssen aber als Producte der Speculation der mittelalterlichen Musiktheoretiker angesehen werden; sie lernten am Monochord, fern von dem Leben in streng kirchlicher Ascese. Das Organum mit seinen ‚vielen Abwechslungen' trat der Kirchenmelodie nicht nahe. ‚So sehr einerseits die Diaphonie, welche in ihrem Ursprunge keine andere Bestimmung hatte als die Verstärkung der principalen Melodie durch die Hinzufügung von Quinten Octaven und Quarten, die nebenher beigemischt wurden (‚entremêlées accessoirement'), gerade so wie die secundairen Töne in der Orgelmixtur von Natur aus dem Cantus planus Breite und Ausdehnung zu verleihen geeignet waren, so entfernte sich andererseits der Dechant, welcher gewöhnlich, aus Noten zusammengesetzt war, deren Dauer zeitlich proportionirt war von dem Wesensprincip des Cantus planus.' (Coussemaker ‚Histoire de l'harmonie au moyen âge' S. 72.) Gerade so wie der Discant sich von dem Wesensprincipe der strengen Kirchenmelodik entfernte, ebenso war es der Fall beim Fauxbourdon; während aber bei dem Ersteren die zeitliche Unterscheidung den Hauptfaktor der Bemessung bildet, ist es bei diesem die harmonische Beisetzung einer oder mehrerer Stimmen. Nach der Kennzeichnung des Hauptmerkmales dieser letzteren Gattung der mehrstimmigen Musik wollen wir an die genauere Untersuchung derselben schreiten.

Der Fauxbourdon.

1. Uebersicht über die bisherigen Resultate der Forschung.

Keine Materie der an dunklen Stellen auch sonst überreichen Musikgeschichte ist so unaufgeklärt, ist eine solche wissenschaftliche Sphinx wie der Fauxbourdon. Die verschiedensten Arten mehrstimmiger Musik wurden mit diesem Ausdrucke bezeichnet und man fand bisher nicht den Schlüssel zur Zusammenfassung dieser verschiedenen Arten unter einen einheitlichen Gesichtspunkt. Dazu kommen noch die willkürlichen etymologischen Erklärungen eines Doni und Praetorius. Ambros bricht die Besprechung dieses Gesanges plötzlich ab, ohne eine genügende Aufklärung gegeben zu haben und viele andere Gelehrte schliessen sich dieser Behandlung an.

Eine knappe Uebersicht über alles das, was bisher unter diesem Namen bei den mittelalterlichen Schriftstellern gefunden worden ist, diene zur Orientirung.

Vorerst bedeutet das Wort einen zweistimmigen Gesang, in welchem die beiden Stimmen im Anfange am Ende und bei den Halbschlüssen in Octaven zusammenkommen, sonst in Sexten singen; ferner auch einen dreistimmigen Gesang, in welchem die äusseren Stimmen, ebenso wie bei dem erwähnten Gesange, im Anfange am Ende und bei den Halbschlüssen Octaven bilden, während die mittlere die Quint zur unteren Stimme bildet, im sonstigen Verlaufe des Gesanges die äussere Stimme Sexten, die mittlere Stimme Terzen zur unteren Stimme bilden, also alle drei Stimmen, wie man sich auszudrücken pflegt, in ‚Sextaccorden' fortschreiten. Ab und zu treten einige Ligaturen, recte Synkopen, und zwar besonders bei den Schlüssen auf. Diese beiden Arten werden von Tinctoris und Gafurius erwähnt, nur mit dem Unterschiede, dass dieselben die mittlere Stimme als in Quarten mit der oberen Stimme gehend bezeichnen; diese Bezeichnung ist essentiell gleichbedeutend mit der obigen, jedoch vom theoretisch-kritischen Standpunkte nicht ebenso gleichgiltig. Die genannten Schriftsteller galten neben Adam von Fulda bisher als die der Zeit nach zuerst von dem Faux-

bourdon Sprechenden. Ueber die genaue Zeit der Entstehung dieser Gesänge sucht man vergebens Gewissheit. Coussemaker weist nach der Schrift und Notation einen von ihm mitgetheilten dreistimmigen Fauxbourdon-Gesang in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Weiter bezeichnet man mit diesem Ausdrucke im 17. Jahrhunderte eine mehrstimmige, gewöhnlich vierstimmige Composition, in welcher der cantus firmus von contrapunktirenden Stimmen umgeben sei, welche ‚lauter Consonanzen bilden'. Ambros führt zahlreiche Fälle an, bei welchen er einzelne, selbst von bedeutenden Tonsetzern componirte mehrstimmige Gesänge entweder direct als Fauxbourdon-Gesänge oder als fauxbourdon*artige* Gesänge bezeichnet. Der Unterschied zwischen diesen Tonstücken und den obenerwähnten vierstimmigen Gesängen läge darin, dass die Letzteren ohne bestimmten Rhythmus seien, ähnlich wie zum Beispiele noch heutzutage die Responsorien in der Liturgie. Aus dieser letzteren Bedeutung des Wortes Fauxbourdon zweigte sich in Folge der bei den Responsorien üblichen Art, auf einem Tone respective auf mehreren je von einer verschiedenen Stimme gleichzeitig ausgehaltenen Tönen mehrere Silben und Wörter, ja ganze Sätze herunterzusingen, eine Nebenbedeutung des Wortes Fauxbourdon ab, indem es im 17. Jahrhunderte auch bedeutete, ‚wenn in einem Gesange viele Silben oder Wörter unter einer einigen Note gesungen werden'. Gleichzeitig mit dieser Art schlich sich auch die Behandlung der von einem Instrumente gehaltenen Töne ein, indem der Instrumentalist, während der Sänger psalmodirte, allerlei Läufe und Passagen ‚zur Lustwandelung' unternahm. Umgekehrt nun wurde wieder jene Behandlung der Psalmodie mit Fauxbourdon bezeichnet, wenn dieselbe von einem Instrumente gespielt wurde, während abwechselnd je eine der vier Stimmgattungen fauxbourdonirte und daneben auch fiorirte und passagirte. Diese besonders im 17. Jahrhunderte beliebte Art findet noch eine Ergänzung darin, wenn bei einer res facta, also einer ausgeschriebenen mehrstimmigen Composition eine dritte oder vierte Stimme aux fauxbourdon zu singen hatte.

Dies alles bedeutete der Name Fauxbourdon; allen diesen Arten musste der Fauxbourdon die Bezeichnung geben. Diesem Sammelsurium von musikalischen Begriffen, zu welchem

sogar ein unmusikalischer Begriff hinzutritt, lieh er seinen an sich räthselhaften Namen. Es soll nun die Aufgabe der nachfolgenden Untersuchung sein, dieser Verwirrung soweit möglich ein Ende zu machen. Der schon in der Einleitung angedeutete Gesichtspunkt soll uns die Möglichkeit verschaffen, in dieses Labyrinth einen Plan zu bringen und uns in diesen Irrgängen orientiren zu können.

2. Bei welchen Völkern der Fauxbourdon eingeführt war.

Der Name ist französisch: es ist bekannt, dass dieser mehrstimmige Gesang bei den Franzosen eine vorzügliche Pflege fand.[1] Insbesonders wird hervorgehoben, dass bei der Rückkehr der päpstlichen Capelle von Avignon nach Rom die Sänger jene Gesangsweisen mitbrachten, und zwar im Gegensatze zu den ‚einfachen alten Harmonien'. Von vielen Gelehrten wird hervorgehoben, dass diese alten Harmonien das Quinten- und Quartenorganum gewesen seien; diese Vermuthung ermangelt irgend einer historischen Berechtigung; es ist vielmehr anzunehmen, dass während des Aufenthaltes der päpstlichen Capelle in Avignon die Ausbildung der mehrstimmigen Musik zwar daselbst grössere Pflege fand und, wenn schon nicht grössere Pflege, so doch, dass sich die mehrstimmige Musik einen breiteren Boden zu gewinnen wusste, als in der spärlich besetzten römischen Capelle. Zudem erfolgte die Uebersiedelung der Capelle erst 1305 und die Rückkehr schon 1376, so dass von einem solchen Gegensatze gar keine Rede sein kann. Ein Umstand, der auch schwer in das Gewicht fällt, ist der, dass jene ‚altehrwürdigen Harmonien' doch nicht ganz verdrängt worden sind, vielmehr mit den von den Sängern zurückgebrachten Weisen vereinigt wurden, sich gegenseitig assimilirten.

Wie weit die Ausbildung in Rom gediehen war, darüber fehlen bisher Quellen. Dass aber jene mitgebrachten Weisen schnell sich einbürgerten und eine dauernde Zierde der päpstlichen Capelle blieben, darüber verschaffen uns einige noch heute übliche liturgische Gesänge Gewissheit.

[1] Jedoch könnte der Name ‚falso bordone' möglicherweise zuerst von italienischen Mönchen gebraucht worden sein.

Aber auch in Deutschland fand dieser Gesang Pflege; wir besitzen darüber eine zwar erst in das 15. Jahrhundert gehörige Urkunde; Hanns Rosenplüt besingt in den 1447 erschienenen ‚Spruchgedichten auf die Stadt Nürnberg' den Meister Conrad Paumann.

Nach einer allgemeinen Einleitung, in der er diesen Meister ‚ob allen maystern' stellt, fährt er fort:

> ‚er trug wol auf von golt ein Kron
> mit Contra-tenor und mit faberdon
> mit primitonus tenorirt er,
> auf ela my so synkopirt er' etc.

Dieses Wort faberdon entspricht dem französischen Worte; es ist um so überzeugender, wenn man den Spanier Cerone ähnlich sagen hört (er spricht von Estrambola und Frottole):

‚Como es haziendo cantar las partes con cantares unisonadas à modo de fabordon.'

Ob aber diese Weise ursprünglich in Deutschland und in Spanien auftrat, oder ob sie importirt wurde, darüber fehlen wieder aufklärende Documente. Daraus, dass dieses Wort kein ursprünglich deutsches, also dass der Name fremd ist, liesse sich noch nicht schliessen, dass auch diese mehrstimmige Behandlung des cantus firmus ebenso aus fremden Landen eingeführt sei. Wir begegnen auch sonst in der Musikgeschichte Beispielen, bei denen es feststeht, dass sie ursprünglich (originär) in den einzelnen Ländern Pflege fanden; zumeist erhielten sie von der Kirche die Namen, welche dann international wurden. Nach dem im folgenden Capitel näher zu besprechenden Tractat des Guillelmus Monachus, dessen Schrift eine bisher nicht behandelte Hauptquelle für den Fauxbourdon bildet, könnte man, wenn man die anderen Quellen nicht kennen würde, sogar schliessen, dass dieser Gesang vorherrschende Pflege bei den Engländern fand. Er sagt nämlich: ‚Um eine richtige und genaue Kenntniss der englischen Weisen zu haben, ist zu bemerken, dass sie eine Weise haben, welche die ‚faulx bourdon'-Weise genannt wird'; und dann wieder: ‚Es beginnen die Regeln über den englischen Contrapunkt, welcher bei den Engländern selbst auf zwei Arten vor sich geht; die erste Art, welche die gebräuchliche ist, heisst Fauxbourdon etc.' Also auch bei den Engländern spielte diese mehrstimmige Musik eine hervorragende Rolle. Wir finden sie bei sämmtlichen

Nationen, welche in der Geschichte der christlich-abendländischen Musik eine Rolle spielen; bei den Deutschen, Engländern, Franzosen, Italienern, Spaniern, wohl auch bei den Niederländern.

3. Der Tractat des Guillelmus Monachus ‚De praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus.'

A. Besprechung des Tractates.

Dieser Tractat wurde von Coussemaker in den dritten Band seines Quellenwerkes ‚scriptorum de musica medii aevi nova series', Paris 1869, aus der Marciana in Venedig aufgenommen.

Coussemaker schliesst aus dem Werke selbst auf die Nationalität des Autors, er sei Italiener, sowie dass derselbe am Ende des 14. und Anfangs des 15. Jahrhundertes gelebt habe. Das Werk sei von hervorragender Bedeutung, weil es eine genaue Uebersicht über die Proportionen gebe, ferner weil es die Singweisen, welche insbesondere bei den Engländern gebräuchlich waren, sowie die Contrapunktregeln der Franzosen und Engländer enthalte.

Was Coussemaker bestimmte, diesen Autor zum Italiener zu machen, kann man nur vermuthen; Guillelmus spricht nämlich von Franzosen und Engländern gleichsam im Gegensatze zu ‚Wir' oder ‚bei uns', wie dies im Capitel X, Absatz 7 geschieht. Daraus liesse sich folgern, dass er einer anderen Nation angehört habe.

Ueber die Zeit der Abfassung muss ich mich, da ich das Manuscript nicht in Händen gehabt habe, jeder Bemerkung, sofern sie die Schrift betrifft, enthalten. Sie ist aus jener Zeit (nach Coussemaker), in welcher die schwarzen Noten in weisse umgewechselt wurden, also (wie oben bemerkt) dem letzten Viertheile des 14. Jahrhundertes. Auf diese Zeit lassen auch die Regeln über den Contrapunkt schliessen. Bei der Besprechung der einzelnen Gesänge wird mir gestattet sein müssen, einige, die verschiedene zeitliche Entstehung und Ausbildung derselben betreffende Bemerkungen zu machen, ohne Rücksicht auf eine Zeitbestimmung der Abfassung des Werkes selbst.

Der Tractat zerfällt in drei Theile, deren Erster die zeitliche Bemessung einzelner Noten und Ligaturen und die Pro-

portionenlehre und deren Zweiter die Composition der mehrstimmigen Weisen neben allgemeinen Regeln über den Contrapunkt enthält.

Der dritte Theil beschäftigt sich mit dem ‚Cantus organicus', das heisst mit dem tactmässig organisirten Gesange, und behandelt erschöpfend die Prolation, Modus, tempus, numerus, und deren Zusammensetzungen. In einem Anhange gibt der Autor einige nicht unwichtige Bemerkungen über die Synkopen.

In der vorliegenden Arbeit wird der zweite Theil der Quellenschrift kritisch bearbeitet werden, welchen Theil ich im lateinischen Urtexte mit einer Uebersetzung und den in moderne Notation übertragenen Beispielen im Folgenden vollständig wiedergeben werde. Zur leichteren Orientirung bei den später erfolgenden Allegirungen habe ich die Abschnitte als Capitel numerirt und die Absätze mit Zahlen versehen.

B. Text und Uebersetzung der Capitel V bis XIII.

(Coussemaker, Scriptores III. S. 288.)

V. De modis Anglicorum.

1. Ad habendam veram et perfectam cognitionem modi anglicorum, nota quod ipsi habent unum modum, qui modus faulxbordon nuncupatur; qui cum tribus vocibus canitur scilicet cum suprano, tenore et contratenore. Et nota quod supranus incipitur per unisonum; qui unisonus accipitur pro octava alta, et ex consequenti per tertias bassas; que tertie basse volunt dicere sive representare sextas altas; et postea revertendo ad unisonum, qui vult dicere octavam, ut patet per exemplum. Contra vero accipit suam primam consonatiam quin-

V. Die Weisen der Engländer.

1. Um eine richtige und genaue Kenntniss der englischen Weisen zu haben, wisse, dass sie eine Weise haben, die f a u l x b o u r d o n-Weise genannt wird; diese wird dreistimmig gesungen und zwar mit Sopran, Tenor und Contratenor. Der Sopran beginnt mit dem Einklang; dieser Einklang wird als hohe Octav angenommen und (im Folgenden) wird fortgeführt in den tiefen Terzen, welche tiefe Terzen eigentlich hohe Sexten bedeuten oder vorstellen, und kehrt endlich zum Einklang, das heisst zur Octav zurück, wie aus dem Beispiele erhellt.

tam altam supra tenorem et post tertias altas usque finem concordie in quintam altam, ut patet per exemplum: Exempla (A, B, C, D.)

2. Nota quod unisonus hic accipitur pro octava, et tertia bassa pro sexta alta etc.

3. Nota quod isti Anglici habent unum alium modum, qui modus vocatur Gymel; qui cum duabus vocibus canitur et habet consonantias tertias tam altas quam bassas et unisonos, octavam et sextam reiterando ad octavam bassam; et habet cum hoc sextas et octavas, ut patet per exemplum (E.)

VI. Regula ad componendum cum tribus vocibus non mutatis.

Fac supranum non distinctum in illo tono quo volueris uti hoc; fac secundum supranum accipientem primam consonantiam unisonum, et ex consequenti facias tertias bassas, quatuor, vel quinque, vel sex, secundum quod tibi placuerit; sed facias quod antepenultima et penultima, si descendunt, sint tertie alte; ultima vero sit unisonus; et sic de ceteris reincipiendo per tertias bassas, et veniendo

Der Contratenor aber empfängt als seine erste Consonanz die hohe Quint über dem Tenor, hierauf geht er in hohen Terzen und erhält als Ende der Concordanz die hohe Quint, wie aus dem Beispiel erhellt. (A, B, C, D.)

2. Hier gilt der Einklang als Octav und die tiefe Terz als hohe Sext etc.

3. Diese Engländer haben eine andere Weise, Gymel genannt; diese wird zweistimmig gesungen und hat als Consonanzen sowohl hohe als tiefe Terzen, Einklänge, und führt Octav und Sext in die tiefe Octav zurück und hat daneben auch noch Sexten und Octaven, wie aus dem Beispiele erhellt: (E.)

VI. Vorschrift zur Composition mit drei nicht veränderten Stimmen.

Mache den Sopran nicht manigfaltig (abwechslungsreich) in jenem Tone, dessen Du Dich bedienen willst, setze den zweiten Sopran zuerst in den Einklang und hierauf in tiefe Terzen, etwa in vier oder fünf oder sechs, wie es Dir beliebt; die Drittvorletzte und Vorletzte setze, wenn sie abwärts gehen, in hohe Terzen; die Letzte sei im Einklang und so in der weiteren Fortsetzung, indem Du

ad unisonum. Contra vero accipiat unisonum et ex consequenti quintam, tertiam, octavam, tertiam bassam ita quod penultima sit semper quinta. Exemplum hic patet (*F.*)

wieder mit den tiefen Terzen anfängst und zum Einklang kehrst. Der Contratenor aber erhalte den Einklang und nachher Quint, Terz, Octav, tiefe Terz, so zwar, dass die Vorletzte immer eine Quint sei. Es folgt ein Beispiel. (*F.*)

VII. Incipit tractatus circa cognitionem contrapuncti tam secundum Francigenorum quam Anglicorum, cum duabus et cum tribus vocibus et cum quatuor compositis.

VII. Abhandlung über die Kenntniss des Contrapunktes bei den Engländern und Franzosen u. zw. mit zwei, drei oder vier Stimmen.

1. Et super hoc nota quod quatuor sunt consonantie simplices, scilicet due imperfecte, scilicet tertia et sexta, et due perfecte, scilicet quinta et octava.

1. Es gibt vier einfache Consonanzen und zwar zwei imperfecte, das sind Terz und Sext, und zwei perfecte, das sind Quint und Octav.

Et bene dico simplices quia multe consonantie possunt esse composite, nam sub tertia componuntur XIII[a] et XX[a]; sub quinta componuntur duodecima et XVIIII[a]; sub octava componitur XV[a].

Wohlgemerkt ‚einfache' genannt, weil viele Consonanzen zusammengesetzt sein können, denn aus der Terz werden zusammengestellt die XIII und XX (Tredez und XX[a]); aus der Quint die Duodez und Nondez, aus der Octav die Quindez.

2. Unisonus autem, secundum Boetium, non est consonantia, sed fons et primordiale principium omnium numerorum: et ex istis consonantiis sex sunt perfecte et sex imperfecte; et hoc intelligo tam de simplicibus quam de compositis, ut hic inferius patet:

2. Der Einklang ist aber nach Boëthius keine Consonanz, sondern der Ursprung und das Urelement aller Zahlen; von jenen Consonanzen sind sechs perfect und sechs imperfect, und das gilt wie von den Einfachen so von den Zusammengesetzten, wie hier folgt:

Sex species perfecte	Sex species imperfecte
Unisonus	Tertia
Quinta	Sexta
Octava	Decima
Duodecima	Decima tertia
Decima quinta	Decima septima
Decima nona	Vigesima

3. Ordo autem istarum consonantiarum talis est: quod unisonus requirit tertiam; ipsa tertia requirit quintam; ipsa quinta requirit sextam in eadem sede; ipsa sexta requirit octavam in diversis sedibus; ipsa octava requirit decimam; ipsa X^a^ requirit XII^am^; ipsa duodecima requirit XIII^am^ in eadem sede; ipsa XIII^a^ requirit XV^am^ in diversis sedibus; ipsa XV^a^ requirit XVII^am^, ipsa XVII^a^ requirit XVIIII^am^, ipsa XVIIII^a^ requirit XX^am^. E contrario sensu ipsa XX^a^ requirit XVIIII^am^; ipsa XVIIII^a^ requirit XVII^am^; ipsa XVII^a^ requirit XV^am^; ipsa XV^a^ requirit XIII^am^; ipsa XIII^a^ requirit duodecimam; ipsa XII^a^ requirit X^am^ ipsa X^a^ requirit VIII^am^; VIII^a^ requirit VI^am^; ipsa VI^a^ requirit V^am^; ipsa V^a^ requirit III^am^; ipsa III^a^ requirit unisonum.

Die 6 perfecten Intervalle	Die 6 imperfecten Intervalle
I.	III.
V.	VI.
VIII.	X.
XII.	XIII.
XV.	XVII.
XIX.	XX.

3. Die Aufeinanderfolge dieser Consonanzen ist folgende: nach dem Einklang folgt die III., dann die V., VI. und die bisher genannten in einer und derselben Reihe (Octav); nach der VI. kommt die VIII. und zwar diese in verschiedenen Octaven, dann die X., XII., XIII. wieder in einer Reihe (Octav), dann die XV. in einer neuen Octav, dann die XVII., XIX. und XX. In entgegengesetzter Reihenfolge kommen nacheinander die XX., XIX., XVII., XV., XIII., X., VIII., VI., V., III. und I.

VIII. Sequuntur regule dicti contrapuncti.

1. Prima regula talis est, quod nos debemus incipere et finire contrapunctum per speciem perfectam, sed quod penultima sit species imperfecta, aperta speciei perfecte.

VIII. Regeln über den genannten Contrapunkt.

1. Erste Regel ist, dass jeder Contrapunkt mit einer perfecten Consonanz beginnen und enden soll, die Vorletzte soll aber ein imperfectes Intervall sein, welches einem perfecten Intervall zugänglich ist.

2. Secunda regula talis est, quod nos non possumus facere duas species perfectas similes de linea in spatium tendentes, nec e contrario de spatio in rigam; sed nos bene possumus facere, si sint quatuor vel tres notule, quod ille tres sint tres quinte, vel tres unisoni, vel tres octave, vel quomodocunque etc.

2. Zweite Regel ist, dass zwei gleiche perfecte Intervalle, welche von der Linie in den Zwischenraum, oder umgekehrt von dem Zwischenraume in die Linie gehen, nicht aufeinanderfolgen sollen; wohl aber kann es geschehen, dass, wenn drei oder vier Noten aufeinanderfolgen, sie drei Quinten, drei Einklänge oder drei Octaven oder was immer etc. bilden.

3. Sequitur tertia regula dicti contrapuncti.

Tertia regula dicti contrapuncti talis est, quod nos bene possumus facere duas vel tres species perfectas dissimiles, sicut V^{am} et VIII^{am}, VIII^{am} et XII^{am}, XII^{am} et XV^{am} et converso; sed non possumus facere unisonum et octavam nec e converso, quia secundum Boëtium, unisonus reputatur esse dyapason, scilicet octava.

3. Dritte Regel des genannten Contrapunctes.

Die dritte Regel des genannten Contrapunktes ist, dass man wohl zwei oder drei ungleiche perfecte Intervalle aufeinander folgen lassen kann, wie V. und VIII., VIII. und XII., XII. und XV. und umgekehrt; aber nicht den Einklang und hierauf VIII. oder umgekehrt, weil nach Boëthius der Einklang als Octav vorgestellt werden kann.

4. Quarta regula talis est quod nos de speciebus imperfectis possumus uti ad libitum tam in ascensu quam in descensu de gradu ad gradum; sed quod talis species imperfecta habeat speciem perfectam, qualem requirit, sicut si sit tertia, sequatur quinta; si sit sexta, sequatur octava et sic de singulis.

4. Vierte Regel ist, dass die imperfecten Intervalle nach Belieben, sowohl auf- als absteigend, schrittweise gesetzt werden können, aber dass ein solches imperfectes Intervall nach sich ein solches perfectes Intervall ziehe, wie es verlangt, so zwar, dass nach der Terz die Quint folge, nach der Sext die Octav und so weiter.

5. Quinta regula talis est, quod nos non possumus ascendere nec descendere per species perfectas

5. Fünfte Regel ist, dass man mit perfecten Intervallen nur auf zwei Arten steigen oder

nisi duobus modis, scilicet per dyapente et dyatessaron, scilicet per V^{am} et per IV^{am}. Per V^{am}, sic si cantus firmus descendat quintam, contrapunctus potest descendere cum cantu firmo, de perfecta consonantia in perfectam consonantiam, sicut de quinta in octavam; per quartam, sic si cantus firmus descendat quartam vel quintam, tunc contrapunctus potest descendere de imperfecto in suum perfectum, sicut de tertia in quintam, ut patet per exemplum:

6. Sequitur sexta regula.

Sexta regula talis estquod nos non possumus facere fa contra mi nec mi contra fa, in speciebus perfectis propter semitonum. In speciebus autem imperfectis possumus facere, quia dat dulcedinem.

7. Septima regula talis est, quod in omni contrapuncto debemus semper tenere propinquiores notas sive proximiores quoniam omne disjunctum est inconsonans.

8. Octava regula talis est, quod quamquam posuerimus duodecim consonantias tam perfectas quam imperfectas, tam simplices quam compositas, non obstante, secundum usum mo-

fallen kann, das ist durch die Quint und Quart. Durch die Quint so, wenn der Cantus firmus in die Quint hinabgeht, kann der Contrapunkt mit dem Cantus firmus hinabgehen von der perfecten Consonanz in eine perfecte, wie von der Quint in die Octav; durch die Quart so, wenn der Cantus firmus in die Quint oder Quart herabgeht, kann der Contrapunkt vom imperfecten in sein perfectes Intervall hinabgehen, wie von der Terz in die Quint.

	1. Beispiel:	2. Beispiel:
Tenor	d_1—g	c_1—g
Contrapunct	a_1—g_1	e_1—d
(richtiger umgesetzt)		
Contrapunct	a_1—g_1	e_1—d_1
Tenor	d_1—g	c_1—g

Sechste Regel ist, dass in den perfecten Intervallen weder fa gegen mi, noch mi gegen fa gesetzt werden soll ob des Halbtones. Bei den imperfecten Intervallen kann es gesetzt werden, weil es angenehm ist.

7. Siebente Regel ist, dass bei jedem Contrapunkt man sich an die näher oder nächstliegenden Intervalle halten soll, weil alles Getrennte übelklingt.

8. Die achte Regel lautet, dass, obgleich wir nur zwölf Consonanzen, so perfecte als imperfecte, festgestellt haben, es nicht entgegensteht, nach dem neueren Gebrauche sich

dernum, consonantie dissonantes aliquoties nobis serviunt, sicut dissonantia secunde dat dulcedinem tertie basse; dissonantia vero septime dat dulcedinem sexte; dissonantia quarte dat dulcedinem tertie alte et illa tertia dat dulcedinem quinte et hoc secundum modernum.

auch dissonirender (Consonanzen) Zusammenklänge etliche Male zu bedienen, wie die Secunddissonanz der tiefen Terz Süsse verleiht, die Septim der Sext, die Quart der hohen Terz und jene Terz der Quint nach dem modernen Gebrauche.

9. Nona regula talis est, quod quamquam dixerimus, quod quinta debeat precedere sextam in eadem sede et quod decimatertia debeat precedere XV^{am} in eadem sede, tamen aliquotiens est dulce sextam precedere quintam et XV^{am} precedere XIII^{am}, tam in eadem sede quam in diversis sedibus propter dulcedinem.

9. Neunte Regel ist, dass, obwohl wir gesagt haben, dass die Quint der Sext in einer und derselben Reihe (Octavenreihe) und die XIII. der XV. in einer und derselben Octavenreihe vorausgehen soll, doch manchmal angenehm ist, wenn die VI. der V. und die XV. der XIII. vorausgeht, wie in einer und derselben als auch in verschiedenen Octavenreihen wegen des Wohlklanges.

10. Item maxime vitanda est reiteratio, hoc est rem unam bis vel ter reiterare, sicut fa mi, fa mi; sol fa, sol fa; ita quod cantus firmus sic faciat; et sic de regulis dicta sufficiant.

10. Es ist insbesonders eine Wiederholung zu vermeiden, so zwar, dass eine Sache zwei- oder dreimal wiederkehre wie, fa mi — fa mi, sol fa — sol fa, wenn auch der Cantus firmus so hiesse. Die genannten Regeln mögen genügen.

11. Nota quod ad habendam perfectam perfectionem consonantiarum acutarum, nota quod unisonus accipitur pro VIII^{a}; III^{a} bassa accipitur pro VI^{a} alta; III^{a} alta accipitur pro X^{a}, et ipsa IV^{a} bassa accipitur pro V^{a} alta et ipsa V^{a} alta aliquotiens accipitur pro XII^{a}, et ipsa VI^{a}

11. Um eine vollständige Ergänzung der hohen Consonanzen zu haben, ist zu bemerken, dass der Unison auch als VIII. gilt, die tiefe III. als hohe VI., die hohe III. als X. und selbst die tiefe IV. als hohe V., und selbst auch die hohe V. manchmal als XII., die VI. manch-

aliquotiens accipitur pro tertia bassa et ipsa VIII[a] bassa accipitur pro unisono.

mal als tiefe III. und die tiefe VIII. als Einklang.

IX. Sequuntur Palme Contrapunctorum. Incipiunt palme contrapunctorum tam quadrati alti quam nature alte.

IX. Tabelle der Hand der Contrapunktiker. Die Hand der Contrapunktisten, sowohl der harten hohen als der natürlichen hohen Tonart.

X. Regule Contrapuncti Anglicorum.

1. Incipiunt regule contrapuncti Anglicorum, qui secundum ipsos Anglicos duobus modis fit. Primus modus, qui apud ipsos communis est, faulxbordon appellatur. Qui faulxbordon canitur tribus vocibus, scilicet tenore, contratenore et cum suprano. Secundus vero modus, qui Gymel appellatur, cum duabus vocibus canitur, scilicet suprano et tenore. Sequuntur regule dicti modi.

2. Nota quod, si iste modus canatur secundum ipsos Anglicos, debet assumi supranum cantum firmum, et dictus cantus firmus debet regere supranum sive cantum.

Sed hoc intelligendum est in numero perfecto; qui numerus perfectus ternarius dicitur sive talis ternalitas sit in temporibus, sive in semibrevibus sive in minimis.

3. Nota quod prima nota cantus firmi, quamquam sit sola,

X. Vorschriften über den Contrapunkt der Engländer.

1. Bei den Engländern geht der Contrapunkt auf zwei Arten vor sich. Die bei ihnen allgemein gebräuchliche zuerst zu nennende Art heisst fauxbourdon; dieser wird dreistimmig gesungen, und zwar vom Tenor, Contratenor und Sopran. Die zweite Weise heisst Gymel und wird zweistimmig gesungen, und zwar mit Tenor und Sopran. Es folgen die Regeln über die genannte Weise.

2. Wenn diese Weise so wie bei den Engländern selbst gesungen werden soll, so muss der Cantus firmus als Sopran genommen werden, und der genannte Cantus firmus muss den Sopran oder Cantus lenken.

Dies ist aber nur im perfecten Numerus von Geltung, das ist bei dem dreitheiligen Numerus, sei die Dreitheilung bei den Tempora, bei Semibreven oder Minimen.

3. Wenn auch die erste Note des Cantus firmus allein steht,

debet esse duplicata, hoc est debet valere duas de aliis notulis, hoc est debet valere sex notulas.

4. Item si post primam notulam vel secundam reperiantur due notule existentes sub eodem puncto, hoc est sub eadem riga, vel eodem spatio, prima debet facere transitum sive passagium existentem sub eodem puncto et sono.

5. Item ultima notula eumdem quoque facit transitum existentem sub eodem puncto et sono.

6. Et nota quod istud faulxbordon, ut superius dixi, canitur cum tribus vocibus, tenendo ordinationem dictarum notularum superius dictarum; sed quando habeat supranus pro consonantiis primam, octavam et reliquas sextas, et in fine concordiarum sit octava, hoc est habet sex et octo, pro consonantiis supra tenorem, contratenor vero debet tenere dictum modum suprani; sed quando habeat pro consonantiis tertiam et quintam altas, hoc est primam, quintam, reliquas tertias, ultimus vero finis concordiarum sit quinta, ut patebit per exemplum.

muss sie dennoch verdoppelt werden, das ist den doppelten Werth der anderen Noten haben, das heisst, sie ist sechs Noten gleichwertig.

4. Wenn nach der ersten oder zweiten Note sich zwei Noten mit derselben Bezeichnung, das ist entweder auf einer und derselben Linie oder in einem und demselben Zwischenraume befinden, so soll die Erstere einen Uebergang oder eine Verbindung mit der gleichtönenden Note machen.

5. Ebenso macht auch die letzte Note denselben Uebergang zu der Note unter gleicher Bezeichnung und mit gleichem Klange.

6. Dieser Fauxbourdon wird, wie oben erwähnt, dreistimmig gesungen und behält die Reihenfolge, wie sie früher für die Noten festgestellt worden ist; wenn der Sopran als Consonanzen die Prim, Octav und im Uebrigen Sexten und am Ende des Zusammenklanges eine Octav, das heisst also Sechs und Acht zu Consonanzen über dem Tenor hat, so soll sich der Contratenor nach der angegebenen Weise des Soprans halten, mit dem Unterschiede, dass er zu Consonanzen die hohe Terz und Quint erhält, das heisst Prim, Quint und im Uebrigen Terzen, zuletzt aber stehe eine Quint, wie aus dem Beispiele erhellen wird.

7. Modus autem istius faulxbordon aliter possit assumi apud nos, non tenendo regulas supradictas, sed tenendo proprium cantum firmum sicut stat et tenendo easdem consonantias superius dictas, tam in suprano quam in contratenore, possendo tamen facere sincopas per sextas et quintas, penultima vero existente sexta, et sic contratenor sic faciendo, ut patebit per exemplum.

8. In isto enim faulxbordon potest aliquotiens fieri contratenor, bassus et alius,[1] ut inferius videbitur: (G.)

9. Contra vero dicitur sicut supranus accipiendo quartam subtus supranum que venit esse quinta et tertia supra tenorem. Iste enim modus communiter faulxbordon appellatur. Supranus enim ille reperitur per cantum primum.

10. Ad compositionem vero alterius modi, qui modus Gymel appellatur, dantur alique regule.

11. Prima regula est quod in Gymel sex sunt consonantie quinta, tertia tam alta quam bassa, sexta et octava, decima bassa et octava bassa.

7. Diese Fauxbourdon-Weise könnte bei uns anders genommen werden, indem sie nicht die obgenannten Regeln beobachtet, sondern indem man den eigentlichen Cantus firmus nimmt, so wie er ist, und die oben genannten Consonanzen behält, sowie im Sopran also auch im Contratenor, aber dazu Synkopen (Zuschläge) durch Sexten und Quinten machen kann; die Vorletzte aber sei stets eine Sext; ebenso kann man den Contratenor bilden, wie aus dem Beispiele erhellt.

8. In diesem Fauxbourdon kann manchmal auch ein Contratenor tief und hoch gesetzt werden, wie weiter unten sich zeigen wird (G).

9. Der Contratenor aber soll wie der Sopran sein; er erhält die Quart unter dem Sopran, diese Quart ist im Verhältnisse zum Tenor Quint respective Terz. Die Weise wird gemeiniglich Fauxbourdon genannt. Der Sopran wird nämlich hier als der erste Gesang angesehen.

10. Zur Composition der anderen Weise, Gymel genannt, folgen einige Regeln.

11. Erste Regel ist, dass beim Gymel sechs Consonanzen vorkommen: Quint, hohe und tiefe Terz, Sext, Octav, tiefe Dezim und tiefe Octav.

---

[1] Sollte wohl heissen ‚altus'.

12. Secunda regula est, quod si Gymel accipiatur supra cantum firmum, debet tenere regulas superius dictas in faulxbordon; hoc est numerum ternarium, sive talis numerus sit ternarius in semibrevibus sive in minimis.

12. Zweite Regel ist, dass, wenn der Gymel über dem Cantus firmus angenommen wird, er die für den Fauxbourdon gegebenen Regeln beobachten soll; d. i. die Dreitheiligkeit, sei sie bei den Semibreven oder Minimen.

13. Tertia regula est, quod in faulxbordon potest fieri contratenor bassus, et in Gymel potest fieri contratenor bassus; et isti duo modi cum quatuor vocibus possunt cantari.

13. Dritte Regel ist, dass ein tiefer Contratenor sowohl im Fauxbourdon als auch im Gymel stehen kann; auch werden die beiden Weisen vierstimmig gesungen.

14. Quarta regula est quod si faulxbordon faciat supranum suum per sextas et octavas, facies contratenorem bassum descendentem subtus tenorem per quintas et tertias bassas; ita quod semper penultima sit quinta bassa subtus tenorem, que erit decima cum suprano et antepenultima erit tertia bassa; et sic iterando per quintas bassas et tertias bassas, ita quod prima nota sit octava bassa vel unisonus. Contra vero altus istius faulxbordon accipit suam penultimam quartam supra tenorem et suam antepenultimam tertiam supra tenorem et sic iterando supra tenorem.

14. Vierte Regel ist, dass wenn der Fauxbourdon den Sopran in Sexten und Octaven hat, der tiefe Contratenor unter dem Tenor in tiefen Quinten und Terzen einherschreiten soll; so zwar dass die Vorletzte stets die tiefe Quint unter dem Tenor bilde, die dann mit dem Sopran die Dezim bildet und die drittletzte wird die tiefe Terz sein; und so wiederholt er sich in tiefen Quinten und Terzen, so zwar dass die erste Note entweder die tiefe Octav oder der Einklang sei. Der hohe Contratenor in diesem Fauxbourdon habe als Vorletzte die Quart über dem Tenor und als drittletzte die Terz über dem Tenor und in solcher Wiederholung schreite er über dem Tenor.

15. In Gymel autem potest fieri contratenor, quod si Gymel

15. Im Gymel kann ein Contratenor gesetzt werden, so

accipiat consonantias sextas et octavas ad modum de faulxbordon, tunc contratenor de Gymel potest ire sicut contratenor de faulxbordon per tertias et quintas, vel potest assumere suam penultimam quintam bassam et suam antepenultimam tertiam bassam sicut dictum est in precedenti regula.

zwar wenn der Gymel nach dem Vorbilde des Fauxbourdon Sexten und Octaven hat, dann kann der Contratenor des Gymel ebenso gehen wie der Contratenor des Fauxbourdon durch Terzen und Quinten, und er kann auch als Vorletzte die tiefe Quint nehmen und als Drittletzte die tiefe Terz wie im Vorhergehenden beschrieben ist.

16. Si autem tenent tertias et unisonos, ut patet in isto exemplo: (H.)
tunc contratenor facit suam penultimam quintam bassam et suam antepenultimam tertiam bassam vel octavam bassam vel unisonum cum tenore et suam ultimam faciendo octavam bassam, et sic de singulis, ut patebit per exempla.

Sequuntur exempla notata: (I, K, L, M, N.)

16. Wenn aber Terzen und Einklänge auftreten wie im folgenden Beispiele: (H.)

dann hat der Contratenor als Vorletzte eine tiefe Quint und als Drittletzte eine tiefe Terz oder Octav oder Einklang mit dem Tenor und als letzte eine tiefe Octav, und so bei den Einzelnen, wie aus dem Beispiele hervorgeht.

Es folgen die notirten Beispiele (I, K, L, M, N).

XI. Sequuntur alique regule circa compositionem.

1. Et nota quod circa compositionem quatuor vocum sive cum quatuor vocibus supra quemlibet cantum firmum sive supra quemlibet cantum figuratum facias quod contratenor bassus semper teneat quintam bassam in penultima concordii. Item quod antepenultima sit tertia bassa et illa que est antepen-

XI. Einige Regeln über die Composition.

1. Ueber die Composition mit vier Stimmen ist zu bemerken und zwar über die vierstimmige Composition über einen Cantus firmus oder einen figurirten Gesang, dass der tiefe Contratenor immer die tiefe Quint als vorletzte Consonanz erhalte. Die drittletzte sei eine tiefe Terz und die vor der

ultima[1] sit quinta, ita quod principium sive prima nota sit unisonus et ultima concordii et jam unisonus vel octava bassa.

Supranus vero semper teneat suam penultimam sextam altam supra tenorem, ita quod finis concordii sit semper octava alta supra tenorem. Et prima nota pariter etiam sit octava, relique autem notule sint semper sexte. Contra vero altus semper faciat suam penultimam quartam supra tenorem, ita quod antepenultima sit semper tertia alta et illa que est antepenultima[1] sit quarta et antecedens sit semper tertia, ita quod ultima sit semper tertia alta vel unisonus, vel octava bassa et prima notula pariter, ut patet per exemplum: (O.)

2. Ab ista enim regula finut exceptiones, quarum prima talis, quod cantus firmus teneat modum suprani, sicut: fa mi, mi fa; sol fa, fa sol; la sol, sol la, tunc contratenor bassus potest tenere modum tenoris, hoc est facere suam penultimam sextam bassam subtus tenorem, ultimam vero octavam bassam.

Drittletzten sei eine Quint, so zwar dass der Anfang ein Einklang und die letzte Concordanz entweder ein Einklang oder eine tiefe Octav sei.

Der Sopran erhalte stets als Vorletzte eine hohe Sext über dem Tenor, als Ende der Concordanz trete immer eine hohe Octav über dem Tenor auf. Die erste Note sei ebenso eine Octav, die übrigen Noten aber seien stets Sexten. Der hohe Contratenor habe als Vorletzte eine Quart über dem Tenor, als Drittletzte stets eine hohe Terz und jene, die vor der drittletzten ist, sei stets eine Quart, die dieser Vorangehende sei eine Terz, so zwar dass auch die Letzte immer eine hohe Terz oder Einklang oder tiefe Octav sei und ebenso die erste Note, wie aus dem Beispiel erhellt: (O.)

2. Diese Regel erleidet Ausnahmen, deren Erste also lautet: Dass, wenn der Cantus firmus die Weise des Sopranes also hielte: fa mi-mi fa, sol fa-fa sol, la sol-sol la, dann der tiefe Contratenor die Weise des Tenors nehmen kann, also seine Vorletzte Note eine tiefe Sext unter dem Tenor, seine letzte

[1] Das Wort ‚antepenultima' heisst hier richtiger ante-antepenultima (priuspenultima); die Ungenauigkeit in dieser Bezeichnung wiederholt sich einige Male.

Contra vero altus tenebit modum contra, hoc est faciet suam penultimam tertiam altam, ultimam vero quintam supra contratenorum, que erit quarta subtus tenorem.

Supranus vero faciet suam penultimam quintam altam supra tenorum, que erit decima cum contratenore basso; ultimam vero suam faciet tertiam supra tenorem, que erit decima cum contratenore basso.

aber eine tiefe Octav sein kann. Der hohe Contratenor soll die Weise des Contra erhalten, als Vorletzte eine hohe Terz, als Letzte eine Quint über dem Contratenor und so also die Quart unter dem Tenor bilden wird. Der Sopran erhalte als Vorletzte die hohe Quint über dem Tenor, also die Dezim im Verhältniss zum tiefen Contratenor; als Letzte aber die Terz über dem Tenor, welche Terz mit dem tiefen Contratenor die Dezim bilden wird.

3. Secunda exceptio talis est, quod si cantus firmus vel cantus figuratus teneat adhuc modum suprani, hoc est sic faciat: fa mi fa, sol fa sol, mi re mi, la sol la. Tunc contratenor bassus potest facere suam penultimam tertiam bassam subtus tenorem; ultimam vero faciendo octavam bassam subtus dictum tenorem; supranus vero faciet penultimam suam tertiam supra tenorem, ita quod unisonus sit ultima cum tenore, que erit octava bassa cum contratenore basso, contratenor altus faciet suam penultimam sextam supra tenorem, ultimam vero suam faciendo tertiam supra tenorem ut patebit per exempla: (P, Q.)

Die zweite Ausnahme ist folgende: wenn der Cantus firmus oder Cantus figuratus die bisherige Weise des Sopranes erhielte, wie wenn er also hiesse: fa mi fa, sol fa sol, mi re mi, la sol la dann kann der tiefe Contratenor als Vorletzte eine tiefe Terz unter dem Tenor als Letzte aber eine tiefe Octav unter dem genannten Tenor erhalten; der Sopran aber als Vorletzte eine Terz über dem Tenor, so dass der Einklang die letzte Note mit dem Tenor sei, welche Note also die tiefe Octav mit dem tiefen Contratenor bildet; der hohe Contratenor erhalte als Vorletzte eine Sext über dem Tenor, als Letzte aber eine Terz über dem Tenor, wie aus den Beispielen erhellen wird: (P, Q.)

XII. Alius modus componendi cum tribus vocibus.

Facias tuum tenorem non disjunctum et bene intonatum et facias ipsum diminutum sicut volueris, facias quod supranus teneat pro principio octavam altam et ex consequenti facias omnes decimas altas tam in fine concordii quam in principio, et in medio facias ex consequenti quod contratenor teneat suam primam notulam octavam vel quintam, et quod facias omnes alias notulas sextas altas quintam tantum ita quod finis concordii sit octava, hec compositio levis et utilis. In ista compositione potest fieri contratenor nec altus nec bassus ita quod contratenor iste utatur tertiis altis quod ascendat ad quintam, ad quintam altam in fine concordii, ut patebit per exempla: (R.)

Sequitur alius modus componendi.

XII. Eine andere Weise der dreistimmigen Composition.

Man setze einen nicht getrennten Tenor und intonire ihn rein und mache ihn so diminuirt wie man wolle; der Sopran habe im Anfang die hohe Octav und im folgenden durchaus hohe Dezimen wie am Anfange so am Ende der Concordanz; in der Mitte halte sich der Contratenor also, dass seine erste Note die Octav oder Quint sei und dass die übrigen Noten durchaus hohe Sexten seien, die Quint jedoch nur so, dass (daraus) das Ende der Concordanz die Octav bilde.

Diese Composition ist leicht und nützlich (angenehm). In dieser Composition kann der Contratenor weder hoch noch tief gesetzt werden, so dass er sich der hohen Terzen bedienen würde und zur hohen Quint steigen könnte am Ende der Concordanz wie aus den Beispielen ersichtlich: (R.)

Es folgte eine andere Art von Composition.

XIII. Alius modus componendi cum tribus vocibus.

1. Fac tenorem bene intonantem grossum, hoc est diminutum et non disjunctum, et fac, si velis, contratenorem bassum subtus tenorem ita dimi-

XIII. Eine andere Art dreistimmiger Composition.

1. Setze den Tenor breit und richtig ein, d. h. so viel als diminuirt aber nicht zertrennt und setze, wenn Du willst, einen tiefen Contratenor unter

nutum sicut volueris, et fac supranum tuum diminutum sicut contratenorem bassum, et fac quod consonantie contratenoris bassi cum suprano suo sint quasi omnes decime.

den Tenor so diminuirt wie Du willst; setze den Sopran ebenso diminuirt wie den tiefen Contratenor, und setze die Consonanzen des tiefen Contratenor mit dem Sopran beinahe durchwegs in Dezimen.

2. Item nota quod consonantie contratenoris bassi cum tenore sint iste, scilicet: octava, quinta, sexta et tertia bassa; ita quod penultima concordii sit semper quinta bassa et antepenultima sit tertia bassa vel octava bassa.

Die Zusammenklänge des tiefen Contratenor mit dem Tenor seien: Octav, Quint, Sext und tiefe Terz, so zwar dass die Vorletzte stets eine tiefe Quint und die Drittletzte eine tiefe Terz oder tiefe Octav sei.

3. Item nota quod in isto modo tu potes facere supranum primum tenendo istas consonantias, scilicet: octavam, sextam, quintam, tertiam altam; sed quod penultima concordii sit semper sexta, ultima vero sit octava, ut patet per exempla sequentia: (S.)

3. In dieser Weise kann man den Sopran erstlich in folgenden Consonanzen halten wie also:
Octav, Sext, Quint, hohe Terz; die Vorletzte Concordanz sei stets eine Sext und die Letzte eine Octav, wie aus dem Beispiele erhellt: (S.)

C. Exegese des Textes.

Bevor wir an die Besprechung der einzelnen Singweisen gehen, wollen wir einen Blick werfen auf die von dem Verfasser gegebenen allgemeinen Contrapunktregeln, wie sie ‚bei Franzosen und Engländern' gelten.

Von den vier einfachen Consonanzen sind Zwei perfect: Quint und Octav, Zwei imperfect: Terz und Sext. Aus diesen einfachen Consonanzen werden die Anderen durch Zusammensetzung gebildet so zwar dass hiernach 6 perfecte (Prim, Quint, Octav, Duodez, Quindez, Nondez) und 6 imperfecte (Terz, Sext, Dezim, Tredez, Septdez, Vizes) Consonanzen bestehen.

Die Aufeinanderfolge dieser Consonanzen wird genau nach den Entfernungen in der ersten respective zweiten und dritten Octave bestimmt: ‚Der Einklang verlangt die Terz, die Terz verlangt die Quint‘ u. s. w. Hierin liegt der Grund der siebenten Contrapunktregel (Cap. VIII, 7) dass man sich bei der Contrapunktirung stets an die näher oder nächstliegenden Intervalle halten soll, ‚weil alles getrennte übelklingt‘, was sowohl beim Aufwärts- als auch beim Abwärtsschreiten gilt. Wenn auch regelmässig die Quint der Sext vorausgehen soll, so klinge es doch nicht übel, ja sogar angenehm, sagt die 9. Regel, wenn manchmal die Sext der Quint vorausgeht; damit soll gesagt sein, dass, wenn auch der Gang aufwärts geht, dennoch die Sext manchmal der Abwechslung halber der Quint vorausgehen darf. Zur Vervollständigung dieser Regeln für die melodische Fortschreitung giebt der Autor noch den Rath, dass die zwei- oder dreimalige Wiederholung einer und derselben Tonphrase zu vermeiden sei, und zwar soll der Contrapunkt selbst dann nicht sich zu häufig wiederholen, wenn auch der Cantus firmus Wiederholungsphrasen hätte.

Die Regeln über die Aufeinanderfolge zweier Stimmen lassen sich also zusammenfassen: Vor allem muss jeder Contrapunkt mit einem perfecten Intervall beginnen und schliessen; das vorletzte Intervall soll aber imperfect sein und soll zum Schlusse in das der Ordnung nach folgende perfecte Intervall gehen. Das Verbot paralleler Folgen von perfecten Intervallen finden wir mit grossem Nachdrucke ausgesprochen — aber nur für den Fall, wenn E i n e solche Folge auftreten sollte; aber zulässig sind Quinten- Octaven- und Primfolgen, wenn eine ganze Reihe derselben auftritt, entweder — und wir könnten hinzusetzen: mindestens — drei oder vier. An dem alten Quintenorganum ist also hier noch nicht gerüttelt. Diese harmonische Füllung der Hauptstimme wird hier schon als Vervollständigung angesehen; sie erhebt eben nicht den Anspruch auf selbstständige Führung also auch nicht auf eine contrapunktische Beurtheilung. Ungleiche perfecte Consonanzen, wie Quint und Octav, Octav und Duodez, Duodez und Quindez und umgekehrt dürfen aufeinanderfolgen, aber nicht Unison und Octav, weil — hier wird die Autorität des Boëthius angerufen, — der Einklang die Octav repräsentire.

Die Regel, dass zwei ungleiche perfecte Intervalle aufeinanderfolgen können erleidet eine Einschränkung (Cap. VIII, 5) darin, dass in einem solchen Falle der Cantus firmus um eine Quint oder eine Quart fallen muss; die contrapunktirende Stimme, die mit der ersten Cantus firmus-Note eine Quint gebildet hat, kann in diesem Falle wieder mit der zweiten Cantus firmus-Note eine Octav bilden $\left\{\begin{matrix} a_1-g_1 \\ d_1-g \end{matrix}\right.$. Der zweite unter VIII, 5 angeführte Fall gehört nicht hieher sondern bespricht nur die Aufeinanderfolge eines imperfecten Intervalles auf ein perfectes $\left\{\begin{matrix} e_1-d_1 \\ c_1-g \end{matrix}\right.$, ein Fall, der auch in der modernen Quintenlehre als Ausnahmsfall gilt.

Die Aufeinanderfolge imperfecter Intervalle ist der Regel nach gestattet; folgt aber auf ein imperfectes Intervall ein perfectes, dann möge die Fortschreitung so vor sich gehen, wie ‚sie es verlangt', d. h. wie sie es nach der einfachen melodischen Nothwendigkeit verlangt: nämlich nach der Terz die Quint; nach der Sext die Octav u. s. w. $\begin{pmatrix} g-a \\ e-d \end{pmatrix} \begin{pmatrix} h-c_1 \\ d-c \end{pmatrix}$.

Der ‚moderne Brauch' sagt der Autor schliesst auch nicht den Gebrauch der Dissonanzen aus; aber, setzt er hinzu, die Secund giebt der Terz Annehmlichkeit, die Septim der Sext und die Quart der hohen Terz, (welche dann nach den obigen Regeln in die Quint gehen soll). Hier sind also die ‚Auflösungen' schon genau vorgeschrieben, abweichend von den in den Todtenlitaneien üblichen, unaufgelösten Dissonanzen.

Das Verbot des fa contra mi und des mi contra fa finden wir hier nur auf die perfecten Intervalle beschränkt. Terzengänge wie $\left\{\begin{matrix} a-h \\ \text{fa c. mi} \\ f-g \end{matrix}\right\}$ oder Sextenschritte wie $\left\{\begin{matrix} g_1-f_1 \\ \text{mi c. fa} \\ h-a \end{matrix}\right\}$ sind gestattet.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist noch die im Anhange erwähnte Bemerkung, dass die Umkehrung der Intervalle innerhalb einer Octav und die Versetzung eines Intervalles von dem Grundtone um eine Octav als gleichbedeutend angesehen wird mit der ursprünglichen Notirung, weil darin die Keime des doppelten Contrapunktes liegen und

weil ferner in der Notation der Fauxbourdons von dieser Freiheit der umfassendste Gebrauch gemacht worden ist, wovon die notirten Gesänge Zeugnis ablegen.

Wir gelangen nunmehr zur Besprechung der im Traktate angeführten mehrstimmigen Gesänge. Neben dem Fauxbourdon wird darin u. z. immer in demselben Abschnitte der Gymel besprochen. Wir werden daher dieselben im Zusammenhange behandeln. Neben diesen Gesängen kommen noch folgende Andere zur Besprechung: Der im Cap. VI angeführte dreistimmige Gesang, dessen Stimmen keiner Mutation unterliegen (vocibus non mutatis), ferner die im Cap. XII behandelte dreistimmige Weise und endlich die im XIII. Cap. besprochene dreistimmige Composition.

Fauxbourdon und Gymel werden in mehreren Abschnitten besprochen, zuerst in dem Cap. 5, dann in der Besprechung unterbrochen, hierauf wieder in dem Cap. X, und endlich, als ob mehr im Allgemeinen von Regeln über den Contrapunkt gesprochen würde, im Cap. XI, erklärt; daselbst wird insbesondere die vierstimmige Composition besprochen, aber nur im Anschlusse an das X. Cap. also als weitere Ausführung der Compositionen des Fauxbourdon und des Gymel. Schon in dem Cap. X finden wir angeführt, dass im Fauxbourdon neben Tenor und Supranus auch ein ‚Contratenor bassus et alius‘ (welch Letzterer sich später als Contratenor altus entpuppt) vorkommen kann.

Wir werden daher alle diese genannten Capitel einer gemeinsamen Besprechung unterziehen.

Die Grundgestalt des Fauxbourdon welchen der Autor als eine specifisch englische Weise anführt, ist folgende: Ueber dem Tenor erheben sich zwei Stimmen; der Supranus singt als erste und letzte Note die Octav zum Tenor, als sonstige Noten durchwegs Sexten. Wir finden diese Behandlung im Beispiele A. Abweichend davon in Bezug auf den Anfang sind die Beispiele B, C, und D, welche durchgehends anstatt mit der Octav schon gleich mit der Sext beginnen, ferner Beispiel C, welches auch mit der Sext schliesst.

Der Contratenor singt im Anfang und Schluss die Quint zum Tenor, im Uebrigen durchgehends Terzen, wovon die Anfänge der Beispiele B, C, D, und das Ende des Beispieles

C, Ausnahmen bilden. Der Auffassung des Contratenors als Quint respective Terz zum Tenor steht jene Auffassung gegenüber, welche diese Stimme durchgehends als Quart zum Sopran ansieht, wie dies X, 9, geschieht. So äusserlich diese Unterscheidung erscheinen mag, so entscheidend ist sie doch für die totale Beurtheilung dieses Gesanges. Es ergiebt sich nämlich darnach eine Verrückung der Intervallbestimmung und der Sopran wird als ‚cantus primus reperitur' d. h. er wird Hauptgesang wie bei Guillelmus, Tinctoris und Franchinus Gafor. Und darauf beruht die Benennung Fauxbourdon, indem die Stütze des Gesanges nicht wie in den üblichen Gesängen nothwendig im Tenor als der untersten Stimme, sondern auch in einer der oberen Stimmen liegt und die unterste Stimme daher ‚falsche Stütze' wird. Nach unserer modernen Auffassung müssten wir sagen, dass die Stütze gleichwol im Bass ist, weil wir vom harmonischen Standpunkte aus den Bass stets als Stütze ansehen; nichts destoweniger würde auch unsere strenge Schule, welche die Harmonie nur nach dem Fundament beurtheilt und benennt, in den Sextakkordharmonien die im Sopran gesungene Note als Fundamentalstimme conform der Auffassung des 14. respective 15. Jahrhunderts erklären. In dieser Bedeutung liegt der Grundstock des wahrscheinlich von Mönchen erfundenen Namens Fauxbourdon. Die allmälige Uebertragung dieses Namens auf andere Harmonien wird uns im Laufe der Untersuchung klar werden.

Der Grund, warum in den Beispielen B, C, D, mit dem Sextakkord begonnen, im Beispiele C, mit dem Sextakkord auch geschlossen wird, dürfte in der Art des Gesanges des Sopranes im Verhältnisse zum Tenor gelegen sein. Die Cantus firmi und Contrapunkte sollen nämlich wie von den allgemeinen Regeln gefordert wird, soviel als möglich schrittweise (non disjuncti) sein; würde daher der Cantus firmus aufwärtsgehen, so wäre es misslich, die ersten begleitenden Intervalle in die untere Quart respective Octav zu setzen, weil sonst der Tenor gleich einen Quartsprung machen müsste. Wenn der Cantus firmus zum Schlusse abwärts geht, so könnte wiederum kein vollkommener Schluss in Octav und Quart gemacht werden, weil ein gleicher Sprung gemacht werden müsste; dies finden

wir, und zwar das Erstere im Beispiel D, das Letztere im Beispiel C, bestätiget.

Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob die Zusammenklänge $\underline{E}—G—c$ und $F—A—d$ (nach der Oettingen-Helmholtz'schen Bezeichnung)[1] waren; diese Frage lässt sich vorläufig nicht bestimmt beantworten. Es liesse sich überhaupt die Vorfrage stellen, ob bei diesen incunablen Harmonien der Unterschied der Naturterz und der Terz nach der vierten Quint gemacht worden ist. Es scheint, dass die Praxis unbewusst, d. h. ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, die beiden Intervalle differenzirte. Gerade die Naturterz respectiv ihre Umkehrung, die Sext tritt als gährendes Ferment in der Entwicklung der Harmonie auf; sie war das belebende, zum Fortschritt treibende Element der sonst erstarrenden Quinten- und Quartenorgana. Wenn also auch die Schriften der damaligen Theoretiker und Historiker diesen Unterschied als einen in der Praxis bestehenden nicht hervorheben, so kann diese Frage nicht von vornherein übergangen werden. Das Beispiel A, würde zufolge der Auffassung der Oberstimme als Hauptstimme also heissen:

d_1	c_1	d_1	e_1	f_1	e_1	d_1	e_1	d_1	c_1	d_1
a	g	a	h	c_1	h	a	h	a	g	a
d	$\underline{e}$	f	$\overline{g}$	$\underline{a}$	$\overline{g}$	$\overline{f}$	g	$\overline{f}$	$\underline{e}$	d

Diese Art der Ausführung des Gesanges wäre ein zweiter Grund für die Benennung Fauxbourdon. In den Beispielen A, B, C, D, finden wir den Tenor in der damals neuen Notation ‚quo tempore nigras notas in vacuas mutari contigit'. In den Beispielen A, und B, ist der Sopran abgesondert in fortgesetzter Systemreihe ebenfalls in solchen leeren Noten. Sopran und Tenor sind äusserlich gleichgestellt. Der Grund warum der Sopran zweimal in den Beispielen A, und B, vorkommt, ist nicht recht einzusehen; vielleicht trat

[1] Helmholtz ‚Die Lehre von den Tonempfindungen', 4. Ausg., S. 454. Zufolge der allegirten Bezeichnung ist bei dem Accord $C\,\underline{E}\,G$ das $\underline{E}$ um ein Comma ($^{81}/_{80}$) kleiner als das E, welches die 4. Quint von C ist; bei $D—\overline{F}—A$ (Mollakkord) ist das $\overline{F}$ um ein Comma höher. So werden die Akkorde in natürlicher Weise gesungen.

eine Verstärkung des Sopranes in der unteren Octave ein, was aber vorerst die angegebene Dreistimmigkeit illusorisch gemacht hätte und wofür sich auch sonst keine genügenden Gründe zur Annahme finden. Die doppelte Notirung des Sopranes scheint vorerst auf seine Wichtigkeit hinzuweisen und ferner um ihn in seiner richtigen Notation zu zeigen, weil er, wahrscheinlich um das System nicht zu überschreiten oder aber um äusserlich dem Fauxbourdon das Ansehen des kirchlich autorisirten Quintenorganums zu verleihen, in die tiefe Terz unter den Tenor gesetzt ist ‚quae tertia bassa accipitur pro sexta alta'.

Entsprechend den von Coussemaker in der Histoire de l'harm: au moyen age, Planche 23 Nr. 40 mitgetheilten fauxbourdon, in welchem 14 mal eine übermässige Sext, welche aus einer kleinen Terz und einer übermässigen Quart zusammengesetzt ist, vorkommt, wie in dem Schlusse $\left\{\begin{matrix} h & c_1 \\ f & g \\ d & c \end{matrix}\right\}$ könnte in unserem Beispiele A, als vorletzter Akkord $\left\{\begin{matrix} cis_1 \\ g \\ e \end{matrix}\right\}$ angenommen werden. Die angegebene übermässige Quart bricht mit der Kirchentonalität; es ist also fraglich, ob man, wie Coussemaker meint, ‚le fa doit être haussé d'un demiton au moyen d'un diése oublié ou negligé par le notateur' das fa in unserem Falle um einen Halbton mittelst eines Kreuzes erhöhen soll, welches vom Schreiber zu machen übersehen sei, wie es aber in den anderen von Coussemaker angeführten, aber von ihm nicht mitgetheilten Beispielen, vorkomme. In unserem Falle können wir wohl kaum Gebrauch von diesem Rathe machen, umsoweniger, wenn wir den Sopran als principale Stimmen gelten lassen wollten.

Nach den einleitenden Bemerkungen im Cap. V über den Fauxbourdon wird des weiteren über denselben im Cap. X gehandelt. Ich will, bevor ich zur Besprechung des in dem Cap. V behandelten Gymels gehe, jene Bemerkungen des Cap. X, welche sich auf den dreistimmigen Fauxbourdon beziehen, vorher besprechen.

Einige ergänzende und modificirende Bemerkungen werden daselbst zum Fauxbourdon gemacht. Vorerst wird zwischen dem englischen Fauxbourdon und dem Fauxbourdon ‚apud nos‘ d. i., wie Coussemaker vermuthet, dem italienischen Fauxbourdon unterschieden.

Im englischen Fauxbourdon soll der cantus firmus Sopran sein und ihn durchaus beherrschen. In dem anderen Fauxbourdon sollen in dem Cantus firmus Synkopirungen etwa durch Sexten und Quinten gemacht werden; darin zeigt sich die Lust an Fiorituren und Verzierungen aller Art. In beiden Arten wird — und dies ist eine ergänzende Bemerkung für den Fall, wenn der Cantus firmus den Sopran leitet — der dreitheilige Rhythmus vorgeschrieben, wie bei den Tempora so bei den Semibreves und den Minimae. In dem Cap. V war vom Rhythmus nicht die Rede; in den zu diesem Capitel gehörenden Notenbeispielen stehen Semibreves und Minimae, aber ohne eine gleichmässige Rhythmisirung. Aus dieser Dreitheilung werden wir bei der ästhetischen Betrachtung dieser Gesänge wichtige Folgerungen ziehen. Zwei Dreitheilungen sind in den Beispielen manchmal in eine Sechstheilung zusammengezogen. Auch in ein und demselben Beispiele ist die Taktvorzeichnung in einer Stimme dreitheilig, in der anderen Stimme sechstheilig, wie in dem Beispiele G, ect. Auch im Texte ist (X, 3) eine Bemerkung über eine Sechstheilung, welche dadurch entsteht, dass die erste Note des Cantus firmus, wenn sie auch allein steht d. h. wenn auch, wie sich nach dem folgenden (X, 4) ergiebt, nicht zwei gleiche Töne nebeneinanderstehen, welche dann legirt werden sollen, doch um ihren notirten Wert verdoppelt werden muss. Diese Sitte scheint noch daher zu kommen, dass der Organizant erst nach dem Sänger, welcher den Cantus firmus intonirt, einsetzte. Die letzte Note soll auch so legirt werden; in den vorliegenden Beispielen sind aber schon durchgehend als letzte Noten Longae angegeben.

Der Gesang Gymel ist in seiner Urgestalt zweistimmig; er geht entweder in Terzen, welche von dem Einklang ausgehen und in denselben zurückkehren, oder — und das kann auch bei einem und demselben schon in Terzgängen notirten Beispiele der Fall sein — er bedient sich Sextengänge, welche von der Octav ausgehen und in die Octave endigen. Dieser

Gesang scheint der Keim, die Urform aller sogenannten harmonischen Gesänge zu sein; seiner musikalischen Stellung nach steht er in dieser Form hinter dem Fauxbourdon. Er hat sich aber neben und mit demselben entwickelt und wenn auch bisher sein Name oder ein demselben adaequater Name in anderen Ländern als in England sich nicht vorfindet, so kann man doch mit Sicherheit sagen, dass dieser Gesang auch in den übrigen Ländern gepflegt wurde und dass die Engländer infolge ihres Conservativismus diesen Namen noch beibehielten, als sich das Wesen des Gesanges schon mit dem Fauxbourdon verflochten hatte. Uebrigens könnte man auch sagen, dass, was der Name Fauxbourdon für die romanischen Völker sei, der Name Gymel für die englische Nation bedeute. Die etymologische Erklärung des Wortes könnte folgende sein: gye führen, leiten, mel Tonart, Singweise also die ‚Leitsingweise' (oder wie man mit einem populären deutschen, aber keineswegs banalen Ausdrucke sagen könnte: Leithammel); das Wort kommt heute in England, soweit ich mich erkundigen konnte, nicht mehr vor, ebensowenig der erste Theil des Wortes, nemlich ‚gye'; der zweite Theil nur in Zusammensetzungen wie mel-odious, mel-ody. Bei der Benennung scheint das Hauptgewicht darauf gelegt, dass die Melodie hier gewöhnlich in einer Oberstimme liegt und dass sich die anderen Stimmen nach derselben richten. Die Tragweite dieser Führung der Melodie in der Oberstimme lässt sich ermessen, wenn man bedenkt, dass darin der Kern aller homophon-harmonischen Behandlung liegt. Singt Einer eine Melodie und ein Zweiter begleitet ihn in Terzen oder Sexten oder auch abwechselnd, vorübergehend mit einer Quint so liegt in dieser Art das Urelement aller ‚harmonischen' Füllung eines Melos vor. Dazu kommt noch die ausnahmslose Vorschrift des dreitheiligen Rhythmus und wir ahnen, woher der Wind streicht. Das Vorbild dieser harmonischen Füllung ist, wie noch weiter auseinanderzusetzen sein wird, die naturalistische Volksharmonie.

Bei dem zweistimmigen Gymel werden in der weiteren Auseinandersetzung des Cap. X, 11 neben Quint, hoher und tiefer Terz, neben Sext und Octav auch die tiefe Decim und die tiefe Octav angewendet. Cap. X, 12 setzt eine Verquickung

des Fauxbourdon und des Gymel auseinander, eine Vereinigung, welche von da an permanent vor sich geht; es heisst von da an beinahe durchgehend ,Quod in Fauxbourdon potest fieri et in Gymel potest fieri'. Bei der vierstimmigen Behandlung dieser Gesänge ist vollends kein Unterschied mehr zwischen Fauxbourdon und Gymel. Nur bei der dreistimmigen Behandlung des Gymel wird, wenn dieser in den Oberstimmen Terzen und Einklang hat, eine wichtige Ausnahme gemacht. Während in dem Falle wenn die Oberstimme, sowohl im Fauxbourdon als im Gymel in Sexten und Octaven geht, der tiefe Contratenor oder, wie wir mit einer uns näher liegenden Bezeichnung sagen wollen, der Bass im Gymel wie der tiefe Contratenor (Bass) des Fauxbourdon in Terzen und Quinten schreitet (siehe unten), geht der Bass zu dem in Terzen respective Einklang einhergehenden Gymel wie ein Paukenbass, [1] nemlich er bildet mit der vorletzten Soprannote und nicht mit der Tenornote, wie in dem Texte irrthümlich steht, eine Quint, mit der Drittletzten eine Terz und mit der Letzten eine tiefe Octav oder wie in dem vorliegenden Beispiele eine hohe Quint.

In der Handschrift findet sich in sämmtlichen Beispielen der Cantus firmus; ich habe denselben bei der Uebertragung in die moderne Notation aufgenommen, damit die über den Cantus firmus vom Sopran gesetzte Synkopirung mit demselben verglichen werden könne. Es ist aber ausdrücklich zu erwähnen, dass der Cantus firmus keine Stimme ist, die gesungen wurde; den Namen des Cantus firmus habe ich mit umgesetzter Schrift beigesetzt, sowie die Noten desselben in schwächeren Conturen. Einigen dieser zweistimmig notirten Beispiele, wie dem Beispiele G könnte ein Contratenor beigesetzt werden, wie ich auch versuchsweise in der Notenbeilage Cc β gethan habe. Dem Beispiele I könnte ein Bass, ähnlich dem des Beispieles H beigesetzt werden. Ebenso könnte dies bei den Beispielen K, L geschehen, welche der Art des dreistimmigen Gymels H am nächsten stehen.

Die Beispiele M, und N, sind handschriftlich schon dreistimmig. Dem Beispiele G, könnte auch ein Contratenor bassus,

[1] Beispiel H.

ähnlich wie dem Beispiele N, hinzugefügt werden und zwar so, dass der Satz dann Supranus, Tenor, Contratenor altus und Contratenor bassus hätte. Ueber diese vierstimmigen Satzfügungen folgen einige, Fauxbourdon und Gymel gleichmässig treffende, Bestimmungen.

Die vierstimmige Composition des Fauxbourdon und des Gymel ist eine gleichartige. Zu dem Tenor, Cantus (Supranus) und Contratenor bassus, wird noch ein Contratenor altus gesetzt, welcher gewöhnlich, jedoch nicht ausnahmslos, zwischen Cantus und Tenor liegt; in dem Beispiele Q, liegt der Contratenor altus oberhalb des Cantus. Hier zeigt sich deutlich wie aus den ohne Rücksicht auf ihre relative Tonhöhe nur nach der contrapunktischen Setzung benannten Stimmen die Uebertragung dieser Namen auf die Stimmgattungen sich erst später vollzogen hat. In den vor uns liegenden vierstimmigen Beispielen haben die Benennungen rein contrapunktischen Charakter. Wir, die wir gewöhnt sind mit diesen Namen die Vorstellungen der Stimmgattungen zu verbinden, sind auch hier versucht, dasselbe zu thun. Aber erst allmälich, als die Setzung der Stimmen usuell in der contrapunktischen Uebereinanderfolge vor sich gieng und die menschlichen Stimmen nach ihren correspondirenden Höhen für die verschieden gesetzten Stimmen verwendet wurden, vollzog sich jene Uebertragung der Benennung auf die, natürlich auch in ihrer Klangfarbe verschiedenen, menschlichen Stimmgattungen.

Die regelmässige Setzung der vier Stimmen erfolgt folgendermassen: Wenn der Sopran mit dem Tenor in Sexten geht (mit Ausnahme des ersten und letzten Zusammenklanges) so hat der Bass Terzen und Quinten u. z. abwechselnd eine Terz und eine Quint unter dem Tenor: als vorletzte Note eine Quint, als Drittletzte eine Terz, als Viertletzte eine Quint, als Fünftletzte eine Terz etc., die erste und letzte Note bildet den Unison. Dies ist constant in den vier Beispielen O ausgeführt. Der Alt (der Abkürzung halber sei mir unter Hinweisung auf das oben Begründete so zu sagen gestattet anstatt: ‚der Contratenor altus‘ oder ‚der hohe Contra‘) hat, falls Tenor und Bass eine Quint bilden, eine Quart oberhalb des Tenors, falls Tenor und Bass eine Terz bilden, eine Terz oberhalb des Tenors. Das ist die Grundform des vierstimmigen Satzes, in welchem die Haupt-

cadenz enthalten ist $\left\{\begin{array}{ccc|ccc} d_1 & c(is)_1 & d_1 & c_1 & h & c_1 \\ a & a & a & g & g & e \\ f & e & f & e & d & c \\ d & A & d & c & G & c \end{array}\right\}$[1]. Aber auch harmonische Schritte stufe-aufwärts, wie: $\left\{\begin{array}{cc} e_1 & d_1 \\ c_1 & a \\ g & f \\ c & d \end{array}\right|$ etc. oder stufe-abwärts $\left\{\begin{array}{cc} e_1 & f_1 \\ h & d_1 \\ g & a \\ e & d \end{array}\right|$ etc. können nach dieser Vorschrift regelrecht vor sich gehen. Ebenso Terzfallen $\left\{\begin{array}{cc} d_1 & d_1 \\ f & b \\ d & f \\ d & d \end{array}\right\}$.

In dem Beispiele O, sind durchweg Dreiklänge angewendet nur in dem ersten Tacte des dritten Beispieles steht, voraussichtlich behufs Vermeidung offener Octaven mit dem Tenor, im Cantus ein *h*, und verleiht also den Schein eines Sextaccordes; es ist das *h* eben nur Aushilfsnote.

Die Schlüsse werden in *d*, *g*, *a* und *c* gemacht, und zwar die ersten drei entschieden im Mollcharakter und nur die vierte Cadenz (O 4) in dem Durgeschlechte. Analog dem vierten Beispiele könnte angenommen werden, dass wie das *h* vor dem *c* steht, ebenso *cis*, respective *fis* und *gis* vor *d*, respective *g* und *a*, stehen müsste. Indessen ist diese Ansicht immerhin gewagt. In dem ersten Falle liegt das Semitonium in dem tonalen Gange, in dem letzteren aber nicht. Wenn jedoch diese Harmonien als ein Ganzes aufgefasst wurden, so kann als Gegenansicht angeführt werden, dass das harmonische Gefühl unbedingt eine Erhöhung verlangt, da die einzelnen Stimmen Einem harmonischen Ganzen subordinirt seien. Die endgiltige Entscheidung hierüber kann vorläufig nicht getroffen werden. Soviel ist sicher, dass der musikalische Instinct diese Halbtonschritte zur Geltung bringt, dass also, falls sich die obenerwähnte Vermuthung vollkommen recht-

---

[1] Die Exponenten bei den Tonbuchstaben bedeuten hier wie früher die eingestrichene, respective zweigestrichene Octave.

fertigen liesse, dass diese Fauxbourdon und Gymel den mehrstimmigen Naturgesange adaequat, freilich mit der für Kunstgesänge nothwendigen Umänderung, gebildet sind oder auch nur dem specifisch harmonischen Instincte ihren Ursprung verdanken, die Anwendung der Semitonien als zweifellos erwiesen wäre.

Von diesem regelmässig gebildeten vierstimmigen Fauxbourdon und Gymel werden mehrere Ausnahmen gemacht. Die Ausnahmen entstehen dadurch, dass der Tenor die früher (in dem obigen Beispiele) von dem Cantus geführte Melodie erhält; je nach der verschiedenen Behandlung dieses Melos ergeben sich zwei sehr verschiedene Arten des vierstimmigen Fauxbourdon.

Die erste Art (P) ist folgende: Wie der Tenor die Weise des Sopranes, so übernimmt der Bass die frühere Weise des Tenors und schreitet in Sexten (ausgenommen im Anfange und am Ende) mit dem Tenor; der Alt behält die Art seiner Behandlung, kommt also, wie früher oberhalb des Tenors, so jetzt oberhalb des Basses in Terzen, und bildet am Ende eine Quint mit dem Bass, also eine Quart mit dem Tenor. Man sieht nebenbei bemerkt, auch hier wie die Stimmregelung von dem harmonischen Gefühle geführt wird; der Cantus übernimmt gleichsam die Rolle des Basses, indem er abwechselnd Quinten und Terzen zum Tenor bildet. Wir haben also hier eine Reihe vierstimmiger Sextaccorde, welche immer am Anfang und am Ende von Dreiklängen eingeschlossen werden.

Die zweite Art der Behandlung ist folgende: der Sopran geht jetzt analog dem früheren Tenor, so dass er am Ende und Anfang Unison, sonst Terzen zum Tenor hat (es ist dies eigentlich eine Gymel-Art); der Alt steht oberhalb des Sopranes und bildet vorwiegend Terzen und Quarten, zum Schlusse eine Terz zu dem Tenor; dieser Fall ist insbesonders hervorzuheben, weil damit die Grundregel, dass man nur mit perfecten Consonanzen anfangen und schliessen darf, wenigstens in ihrem letzteren Theile durchbrochen ist. Bei dem Beispiele O, war erwähnt, dass der Alt neben dem Einklang oder der hohen oder der tiefen Octav auch eine hohe Terz zum Tenor bilden könne, daher hier also nur facultativ, was in dem Beispiele Q obligatorisch gilt. Der Bass bildet

zum Tenor im Anfang und Schluss eine Octav, als vorletzte Note eine tiefe Terz. Wir finden also in diesem Beispiele wieder die Urform der Cadenz: Tonika, Dominante, Tonika. Die obigen Bemerkungen über das Tongeschlecht und über die Semitonien finden hier gleiche Anwendung. Wenn man bedenkt, dass in den wenigen angeführten Fällen des vierstimmigen Fauxbourdon der Grundstoff aller Harmonie liegt, so wird man ermessen können, welche Bedeutung diesem Gesange zukommt. Bevor jedoch die weiteren Folgerungen daraus gezogen werden, soll noch ein Blick auf die in demselben Tractat behandelten dreistimmigen Weisen geworfen werden.

Die im Cap. VI gegebene Regel über die Composition einer dreistimmigen Weise zeichnet sich dadurch aus, dass sie keine Mutation der Stimmen verlangt, d. h. jede der drei Stimmen soll sich innerhalb eines Hexachordes halten, die Erste Stimme von f_1—d_2, die Zweite von e_1—h_1, die Dritte von d_1—h_1; die äusseren Töne aller dieser drei Stimmen zusammen sind d_1—d_2.[1] Man könnte versucht sein die ganze Composition eine Harmonisirung des ersten Sopranes zu nennen, da auch theoretisch die beiden übrigen Stimmen zum Sopran gesetzt werden. Die Begleitung der zweiten Stimme soll im Einklange beginnen und in tiefen Terzen fortschreiten, je nachdem es der Gang der Hauptmelodie verlangt; wenn aber die vorletzte und letzte Note des ersten Sopranes abwärts gehen, so sollen sie von hohen Terzen begleitet werden. Dies entspricht dem tonalharmonischen Gefühle, indem, wenn der erste Sopran also schliesst: *g, f (is), g,* der zweite Sopran nicht *e, d, g* haben soll, sondern mit Hervorkehrung des Charakters der Hauptcadenz: *h—a—g,* insbesonders da die dritte Stimme zur grösseren Markirung der Cadenz *g—d—g* singt. Hat aber der erste Sopran *a, g, a, g,* so kann der zweite Sopran ganz gut vor dem Schlusse *f (is), e, f (is), g* haben, wie dies auch aus dem Beispiele erhellt.

Die dritte Stimme bildet die harmonische Ergänzung, indem sie, obzwar mit dem Einklang beginnend und schliessend, bald

[1] Nichtsdestoweniger entspricht nicht der Umfang je einer der drei Stimmen dem Umfange je eines der drei Haupthexachorde.

eine Terz, bald eine Quint oder eine Octav haben kann, als vorletzte Note zur Bezeichnung der Cadenz eine Quint haben soll.

Die zweite, von dem Fauxbourdon und Gymel verschiedene, selbstständige Art dreistimmiger Composition ist im XII. Cap. beschrieben. (Beispiel R.) Neben der Forderung, den Tenor nicht zerrissen zu gestalten und denselben richtig zu intoniren (wahrscheinlich wegen der Schwierigkeit der weiteren Fortführung dieses Gesanges infolge der Weite der Harmonien) steht auch die Erlaubnis, den Tenor nach Belieben zu diminuiren. Der Sopran schreitet in Decimen mit dem Tenor; nur die erste Note des Sopranes bildet die Octav. Der Contratenor schreitet in Sexten mit dem Tenor; die erste Note des Contratenor ist die Octav oder Quint zum Tenor; nur zum Schlusse ist jener bekannte Idiotismus der Rückschreitung des Contratenor in die Quint, worauf er aber vor der letzten Note wieder in die Sext schreitet; den Schluss bildet die Octav. Hier ist der Contratenor, wie im Texte steht, weder hoch noch tief, er ist eben in der Mitte und kann also nicht in hohen Terzen mit dem Tenor gehen, denn es entstünden dadurch Octaven mit dem Sopran.

‚Hec compositio utilis et levis'; das Letztere ist klar, denn es sind eigentlich ausgeweitete Sextaccorde, ein versetzter oder besser umgesetzter einfacher Fauxbourdon. Ob sie utilis ist, ist fraglich.

Die dritte, gesondert behandelte, Art dreistimmiger Composition ist die im XIII. Cap. Beschriebene (Beispiel S). Der Tenor steht in der Mitte zwischen Sopran und Bass. Der Cantus firmus soll breit und gut intonirt werden; er kann auch diminuirt sein, aber nicht zertrennt. Bei der Uebertragung in die moderne Notation habe ich den Tenor so beibehalten, wie er dasteht, ohne Diminutionen; man könnte nach der Angabe des Textes ihn auch ab und zu diminuiren, jedoch nicht so wie den tiefen Contratenor und den Sopran, welch Letzteren ‚fac ita diminutum, sicut volueris'. Gerade durch die lang ausgehaltenen Cantus firmus-Töne gewinnt der Gesang an Consistenz. Bass und Sopran umschreiten den Tenor und bilden fortwährend Decimen; der Sopran und Bass bilden zum Tenor Octaven, Sexten, Quinten, Terzen, ect. Die Schlusscadenz ist genau vorgeschrieben: Der Bass hat als Drittletzte eine Terz oder Octav, als Vorletzte

eine Quint, der Sopran als Vorletzte eine Sext, als Letzte eine Octav über dem Tenor, also in dem vorliegenden

Beispiele $\left\{\begin{matrix} h_1 & g_1 & a_1 \\ h & h & a \\ g & e & A \end{matrix}\right\}$. In diesem Gesange kommen sehr viele Verzierungsgänge vor, wie Septimenvorhalte, ja sogar viele Accorde ohne Quint, bei denen es eben unausgesprochen ist, ob man den Zusammenklang als Dreiklang oder Sextaccord specificiren soll. Den vorhin erwähnten Idiotismus in dem Gange der Sext in die Quint, bevor sie in die Octav endet, finden wir auch hier; er ist noch interessanter dadurch dass der Bass der Vorschrift gemäss eine Quint unter dem Tenor hat, wie:

$$\left\{\begin{matrix} f_1 & g_1 & = & f(is)_1 & e_1 & g_1 \\ a & = & = & = & = & g \\ d & c & d & = & = & G \end{matrix}\right\}$$

4. Aesthetisch-kritische Besprechung der hier angeführten Weisen Fauxbourdon, Gymel und der drei einzelnen dreistimmigen Compositionen, sowie des Fauxbourdon im Allgemeinen. Schlussbetrachtung.

Bei keinem der angeführten Gesänge ist ein Text beigegeben; es wirft sich daher die Frage auf: sind die in dem allegirten Tractate angeführten Gesänge nur solfeggirt worden? Eine bestimmte Antwort kann man hierüber nicht geben. Man weiss, dass die Organa manchmal mit, manchmal ohne Text gesungen worden sind. Gegen die Ansicht, dass diese Gesänge nur auf einem oder abwechselnd auf mehreren Vocalen ausgeführt worden sind, liesse sich wohl einwenden, dass ein Analogon in der Musikgeschichte schwer gefunden werden könnte, es sei denn, man wollte die auf die Endsylbe des Wortes Alleluja gesungenen Sequenzen anführen. Diese mussten sich aber sehr bald eine Unterschiebung von Textworten gefallen lassen, adaequat dem damaligen Bedürfnisse, Vocalmusik in künstlerischer Reproduction nicht ohne Worte vorzutragen, so dass nicht einmal jenes solfeggirte Anhängsel ohne Worte blieb.

Eine abweichende Ansicht könnte annehmen, dass diese Gesänge solmisirt wurden, dass sie ohne Text, nur mit den Solmisationssylben gesungen wurden.

Ein Anhaltspunkt ist aber auch dafür nicht zu finden.

Man könnte ferner gegen die Ansicht, dass diese Gesänge ohne Text gesungen wurden, anführen: es liesse sich daraus, dass hier kein Text steht, gar kein Schluss ziehen, denn die vorliegenden Gesänge seien lediglich Beispiele, harmonische Fragmente, bei denen es dem Schriftsteller nicht von Belang erschien den Text beizugeben, sondern er hätte nur die mehrstimmige Behandlung des Cantus firmus zeigen wollen. Diese Ansicht scheint um so eher haltbar, als ja der Fauxbourdon als ein ‚höheres Quinten-Organum' angesehen wird. Ich will mich vorläufig nicht in die Erörterung einlassen, ob die Unterscheidung verschiedener ästhetischer Höhe richtig ist, ob, wenn auch ästhetisch dem einfachsten dreistimmigen Fauxbourdon eine höhere Stellung zukommt als dem vierstimmigen Quinten- und Quartenorganum, specifisch musikalische Vergleichspunkte zwischen den beiden Gesängen zu finden seien, ob sie nicht vielmehr etwas generell verschiedenes sind. Angenommen diese höhere Stellung bestünde, so müsste man auch annehmen, dass die vorliegenden Gesänge bald solfeggirt bald solmisirt, bald mit selbständigem Texte vorgetragen worden sind. In der heutigen mehrstimmigen Volksmusik werden ganze Gesänge ohne Text gesungen und es steht fest, dass entgegen den zumeist einstimmigen Strophengesängen die mehrstimmigen Gesänge am häufigsten textlos ertönen; es ist geradezu als ob das Volk in der Harmonie einen Ersatz für den Text fände. Wenn also jene oben ausgesprochene Hypothese sich bewahrheiten würde, nemlich dass hier ein Durchbruch mehrstimmiger Volksmusik vorliegt, so könnte dem entsprechend angenommen werden, dass die Gesänge auch textlos gesungen worden sind. Beide Ansichten sind, ich wiederhole es, äusserst hypothetischer Natur und nur deshalb angeführt, um einen Schlüssel anzugeben für die Lösung jener den Fauxbourdon-Gesängen gemeinschaftlichen, specifisch harmonischen Eigenschaften.

Der Rhythmus der meisten in dem Tractate angeführten Gesänge ist dreitheilig und zwar einfach dreitheilig oder sechs-

theilig, in welch letzterem Falle der combinirte Rhythmus einem doppelt dreitheiligen entspricht. Nur der dreistimmige Gesang S hat combinirten geraden Rhythmus. Auch diese hervortretende, fast ausschliessliche Dreitheiligkeit, die beim Fauxbourdon und Gymel strenge vorgeschrieben ist (‚sed hoc intelligendum est in numero perfecto‘) ist jener Hypothese günstig, wenn man bedenkt, dass in den Volksgesängen der civilisirten Völker der dreitheilige Rhythmus vorherrschend ist.[1] Noch heute steht in den Volksgesängen der germanischen Völker der dreitheilige Rhythmus im Vordergrunde.[2]

Die ästhetische Reihenfolge der vorliegenden Gesänge dürfte wie folgt zu bestimmen sein: Als einfachster Gesang ist der in Terzen oder deren Umkehrungen, in Sexten, gehende Gymel anzusehen; die Verbindung der Terz und Sext in dem dreistimmigen Fauxbourdon nimmt die nächst höhere Stellung ein. Die Diminutionen und Syncopirungen verleihen den Gesängen einen reichen Schmuck, verschieben aber nicht wesentlich die ästhetische Stellung der Gesänge gegen Andere. Beigeordnet dem Beispiele G, welcher Gesang, — wenn eine dritte Stimme hinzugefügt wird, welche zwischen Cantus und Tenor stehen sollte (wie ich es in einer Beilage gethan habe), was nach der Vorschrift im Texte des Tractates nicht nur möglich, sondern geradezu geboten ist — nichts anderes als ein fiorirter einfacher Sextaccord-Fauxbourdon ist, ist jener Gesang, welcher im Tractate Cap. XII selbständig behandelt wird. Dieser Gesang R entsteht dadurch, dass jene hinzugefügte Stimme um eine Octav höher gesetzt wird; der Tenor bleibt tiefe Stimme, nur Cantus und Contratenor wechseln die

[1] Der dreitheilige Rhythmus tritt insbesondere bei der indogermanischen Völkerfamilie hervor, vorzüglich bei den romanischen Völkern. Die japanesischen, chinesischen und malaischen Originalmelodien weisen, soweit dieselben beglaubigt sind, keinen dreitheiligen Rhythmus auf. Aeusserst selten kommt der genannte Rhythmus bei den Semiten, Tartaren, Finnen vor, sowie bei jenen Völkern der indogermanischen Race, welche von andern Völkern, sei es durch Unterwerfung oder Zusammenwohnen, lange beeinflusst worden sind, z. B. bei Indern, Persern, Neugriechen.

[2] Vielleicht ist auch aus demselben Gesichtspunkte die sogenannte ‚Alleinherrschaft des Tripeltactes‘ zu erklären.

Rolle. Man ersieht auch daraus, dass die selbständige Behandlung jener drei specialen Gesänge durchaus nicht auf generelle Verschiedenheit schliessen lässt, wie sich auch bei den beiden anderen Gesängen ergeben wird.

Auf der dritten Stufe stehen jene, zweistimmig notirten, jedoch nach Belieben dreistimmig auszuführenden Gesänge (I, K, L), bei welchen Tenor und Cantus bald in Terzen, bald in Sexten, bald in Decimen gehen; wollte man eine dritte Stimme hinzusetzen, so könnte dieselbe sich nach den bei den vorhergehenden Gesängen gewonnenen Regeln bewegen. Sollte dieselbe aber nicht blos dieselben Schritte machen wie die anderen Stimmen, natürlich in den jeweilig dazugehörenden Intervallen, sollte sie sich vielmehr nach der Art der Beispiele H und M bewegen, dann wäre dieser Gesang gleichstufig mit den nunmehr zu besprechenden. Ja er würde dann sogar mit den Beispielen H und M eine höhere Stufe einnehmen als der im Beispiele F notirte dreistimmige Gesang, welchem im Tractate auch eine selbständige Erörterung zu Theil wird. Dieser Gesang zeichnet sich nemlich dadurch aus, dass zu den beiden oberen bald in hohen bald in tiefen Terzen gehenden Stimmen, hier zwei Sopranen, die dritte Stimme der Contratenor selbständig geführt wird behufs harmonischer Ausfüllung der Terzenmelodie; hier ist die Cadenz: Tonika, Dominante, Tonika vorgeschrieben (siehe die obige Ausführung). Ausschliesslich dem Zwecke der harmonischen Ausfüllung dient der Contratenor in dem Beispiele H; hier bildet er zu den bald in Sexten bald in Terzen schreitenden Stimmen (Sopran und Tenor) einen Füllbass, oder wie wir ihn heute nennen, einen Paukenbass. Dieses Beispiel ist überhaupt der eclatanteste Anklang an die noch heute übliche volksthümliche Art der harmonischen Begleitung einer Weise und erinnert theilweise an instrumentale Begleitung.

Die dreistimmige Weise M, steht über der eben angeführten wegen der reicheren Harmonie und wegen der abwechselnd eingeführten Sextaccordgänge, sowie wegen des vollkommenen Schlusses mit Undezvorhalt. Die oben angeführten zweistimmigen Gesänge (I, K, L), würden, der dreistimmigen Behandlung des Beispieles M nachgebildet, diesem letzteren Gesange adaequat sein. Noch reicher sowohl in der Harmonie

als durch die verschiedene Fiorirung des Tenors und des Sopranes ist das Beispiel N. Hier wechseln gewöhnliche Dreiklänge mit ausgeweiteten Dreiklangslagen ab; auch einzelne Sextaccorde treten in Folge der grossen Sprünge des Contratenors auf.

Der ausgebildetste dreistimmige Tonsatz ist der im Beispiele S, gegebene, special behandelte Gesang.

In diesem Gesange bildet der Tenor gleichsam einen wechselnden, schreitenden Orgelpunkt, den die beiden Stimmen in Decimen umgeben und zu dessen Tönen sie abwechselnd harmonische Intervalle bilden. Dieser Gesang zeichnet sich auch durch eine mehr als zufällige Wiederholung einiger Tonphrasen aus; er ist neben den Beispielen H, M, N, der ebenmässigste.

Wenn auch die Periodisirung und die Wiederholung gewisser Figuren keine durchaus gleichmässige ist, so zeigen doch einige Gesänge eine Structur, welche alle Beachtung verdient, der Gesang N hat z. B. drei gleiche Perioden von je sechs Tacten (den Eingangstact als ,Intonationstact' wie man ihn nennen könnte abgerechnet). Auch diese Eigenschaft spricht für die oben ausgesprochene Hypothese. Auf der höchsten Stufe stehen die vierstimmigen Harmonien, obzwar die angeführten Beispiele nur als Fragmente, ich möchte sagen, als Schulbeispiele grösserer Sätze anzusehen sind. Die Stimmen sind sorgsam zu einander gesetzt. Neben der vierstimmigen Cadenz I, V, I sind auch combinirtere Harmonienfolgen, so im Beispiele O

$$\left\{ \text{I V I V } \genfrac{}{}{0pt}{}{\text{VI}}{\text{I}} \text{ V I,} \right. \qquad \left\{ \text{I VI II I } \genfrac{}{}{0pt}{}{\text{IV}}{\text{I}} \text{ V I,} \right.$$

$$\left\{ \text{? I VII I V I,} \right. \qquad \left\{ \text{I IV III } \genfrac{}{}{0pt}{}{\text{VI}}{\text{I}} \text{ V I,} \right.$$

oder im Beispiele P $\left\{ \text{I V } \genfrac{}{}{0pt}{}{\text{VI}}{\text{I}} \text{ VII I;} \right.$[1] unter diesen Harmonienfolgen sind einige, deren Gebrauch heute, wie z. B. der Schritt VII I, nur mit grossen Verklausulirungen gestattet ist;

---

[1] Die römischen Zahlen bedeuten die Tonstufen der Fundamentalbässe.

diese Gebote, respective Verbote sind merkwürdiger Weise zumeist schon hier beobachtet.

Dies ist versuchsweise die Reihenfolge der im Tractate behandelten Gesangsweisen. Dieser ästhetischen Reihenfolge wird die historische Folge, in welcher die eine Weise aus der Anderen organisch sich entwickelt hat, adaequat angenommen werden können. Bedenkt man, wie langsam aber stetig die Entwicklung der mehrstimmigen Musik vor sich gegangen ist, wie jede Neuerung bekämpft wurde wie jede Neuerung sich insbesondere die Aufnahme bei den gelehrten Mönchen erkämpfen musste, so wird man ungefähr ermessen können, welche Zeit zwischen dem Gesange der untersten Stufe und jenem (relativ) ausgebildeten vierstimmigen Gesange gelegen sein muss; dazu genügten nicht einige Jahrzente, dazu müssen Jahrhunderte und wenn es mir gestattet sein dürfte, ein Aproximativ zu nennen, zwei Jahrhunderte nöthig gewesen sein. Nimmt man also die Abfassung des Tractates zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts an, so dürfte der erste Anlauf zu diesen Gesängen zumindest vor 1200 anzusetzen sein. Es lägen zwischen Quintenorganum und Fauxbourdon noch immer zwei Jahrhunderte.

Die historisch-kritische Betrachtung dieser Gesänge zeigt mit Evidenz, welcher Gedanke oder besser welcher Instinct denselben zu Grunde liegt. Gerade die Kenntniss der Entwickelung der in dem allegirten Tractate angeführten Fauxbourdons und Gymels, welche unschwer mit den übrigen special behandelten Gesängen unter einen einheitlichen Gesichtspunkt gestellt werden können, führt unmittelbar zur Beurtheilung dieser Gesänge als specifisch harmonischer Gesänge in dem in der Einleitung gegebenen Sinne. Wenn auch die Beurtheilung der einzelnen Stimmen sich nach ihrem Verhältnisse zu dem Tenor oder Sopranus richtet, wenn auch die Intervallbestimmungen stets mit Rücksicht auf diese Stimmen getroffen werden, so ist doch evident, dass die Zusammengehörigkeit aller Stimmen eine harmonische und nicht eine contrapunktische ist, dass darin nicht eine eigentliche Stimmenentgegensetzung, sondern eine Stimmenvereinigung vorliegt. Freilich dürfen wir nicht den Massstab unserer harmonischen Auffassung anlegen; in den Frühzeiten der Harmonie ist es schon genug, dass ohne bewusstes

Streben nach Einer Harmonie nur instinctiv bei der Setzung einer Stimme zur Anderen der Harmonie überhaupt Rechnung getragen ist. Ein Kind weiss auch nichts von der Staatsidee und fasst doch sein Verhältniss zu den einzelnen Menschen mehr oder minder richtig auf, ohne eine Ahnung zu haben, durch die Combination dieser Einzel-Verhältnisse der Gesammtheit zu dienen.

Dieser harmonische Gesichtspunkt verschafft uns auch Licht über die übrigen mit dem Namen Fauxbourdon bezeichneten Arten. Ursprünglich in der obenangeführten Bedeutung einer unechten Grundstimme gebraucht, wurde der Name Fauxbourdon auch beibehalten, als (nach unserer Auffassung) gerade die untere Stimme der Harmonie die echte Basis verlieh, als der Bass zugleich auch Fundament wurde. Die Beibehaltung des Namens Fauxbourdon ist aber insofern gerechtfertigt, als ja auch in den oben auseinandergesetzten dreistimmigen Gesängen höherer Art häufig Sextaccorde vorkommen und der Cantus firmus entweder im Sopran oder im Tenor liegt. Wenn also der Bass als harmonische Füllstimme in regelrechter Weise seine Entwicklung nahm, so galt der Gesang doch noch immer als falso Bordone und dies auch noch, als ein regelmässiger vierstimmiger Gesang sich aus dem dreistimmigen gebildet hatte.

Merkwürdig ist bei der Sache, dass, obzwar doch alle Stimmen gleiches Ansehen genossen, der ganze Gesang doch nach der harmonischen Unterstimme benannt wurde, wieder ein Zeichen von dem unmittelbaren harmonischen Instincte. Wenn man bedenkt, wie häufig im gewöhnlichen Leben Verschiebungen der Bedeutungen von Namen vorkommen, wie insbesonders häufig es geschieht, dass wir mit Namen, denen wir generelle Bedeutung beilegen, die verschiedensten Species-Bezeichnungen verbinden, wenn nur ein Moment jener generellen Bedeutung bei dem neuen, mit dem alten Namen zu belegenden, Gegenstande zu finden ist, so werden wir bei der auch sonst willkürlichen mittelalterlichen Nomenclatur uns nicht allzusehr verwundern dürfen, wie dieser Ausdruck Fauxbourdon ein Sammelsurium von Bedeutungen wurde für die verschiedensten musikalischen Dinge, bei denen nur ein Anklang an das specifisch harmonische Element zu finden war, ja sogar

seinen Namen einem Begriffe leihen musste, der ganz äusserlich und beinahe zufällig damit zusammenhing.

Die erstere mehr oder weniger berechtigte Anwendung des Namens Fauxbourdon kommt bei folgenden Arten mehrstimmiger Compositionen vor: Vorerst bei dem über die Psalmodie regelmässig gesetzten harmonischen Satz. Der Cantus planus wurde in solchen Fällen mit ‚einfachen Harmonien' tectonisch umgeben, jenen Harmonien, welche in mystisches Dunkel gehüllt sind und von denen nur erzählt wird, dass sie ‚altehrwürdig' gewesen seien. Dass diese altehrwürdigen einfachen Harmonien der päpstlichen Capelle wohl nicht Quintenorgana gewesen sind, sondern vielmehr dem auch bei Italienern hervortretenden harmonischen Instincte ihren Ursprung verdanken, liegt wohl sehr nahe anzunehmen, da auch Guillelmus von einem im Gegensatze zu dem englischen Fauxbourdon bei ihm zu Lande bestehenden fiorirten Fauxbourdon spricht, wenn anders derselbe der italienische Fauxbourdon (siehe oben) ist. Die zweite hieher gehörige Anwendung des Wortes Fauxbourdon ist auf jene Art, bei welcher die Psalmodie als Grundstimme auf der Orgel gespielt wurde, zu welcher alternirend eine der vier Stimmgattungen, von Vers zu Vers abwechselnd einen ‚Contrapunkt alla mente' mit Passagen und Fiorituren ausführte; bei dieser Art wird zwischen einer contrapunktischen Beisetzung einer Stimme und einer harmonischen Füllstimme unterschieden werden können und im letzteren Falle wird in dem hier angegebenen Sinne der Ausdruck Fauxbourdon passend sein. Bei der mangelhaften, unklaren Unterscheidung der specifischen Unterschiede einer harmonischen oder contrapunktischen Stimme wird auch diese Untermischung nicht auffallen dürfen. Die dritte hiehergehörige Art Fauxbourdon ist die bei manchen res factae (ausgeschriebene Compositionen) übliche Sitte, eine dritte oder vierte Stimme nicht aus- oder vorzuschreiben, sondern hinzuzusetzen, diese Stimme sei ‚au Fauxbourdon' zu singen, d. h. als harmonische Füllstimme, ein eclatanter Beweis, wie sehr man sich auf das Bedürfnis des Ohres, die unausgeschriebene Stimme harmoniegerecht a mente beizusetzen, verlassen konnte. Wenn alle diese genannten Arten in einem auffallenden Verbande stehen, so gilt dies von der nunmehr noch zu erwähnenden letzten

Bedeutung des Wortes Fauxbourdon nicht, denn diese Anwendung ist eine rein äusserliche, zufällige. Von der Art mehrstimmiger, freier Composition über der Psalmodie, welche im freien Rhythmus des Cantus planus vorgetragen wurde, und Fauxbourdon genannt wurde, zweigte sich eine Nebenbedeutung dieses Namens in dem Sinne ab, dass das in der Psalmodie übliche Sprechen von mehreren Silben auf einem und demselben Tone, also auch, wie bei den Responsorien, auf einem und demselben Accorde als ‚Psalmodiren mit dem falso Bordone' bezeichnet wurde.

Dieses ‚Psalmodiren mit dem Fauxbourdon' heisst eigentlich und originair die mehrstimmige Psalmodie, derivativ das Sprechen mehrerer Silben auf ein und demselben Tone. Diesem Begriffe ergieng es ähnlich wie vielen aus dem gewöhnlichen Gebrauche in die Gelehrtensprache herübergenommenen Worten, welche ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdet werden.

Auf diese Weise ergiebt sich die Lösung des chamaeleonischen Namens Fauxbourdon. Die Bezeichnung der verschiedenen Stimmen des Fauxbourdon mit den Worten: supranus, (contratenor) altus, tenor, (contratenor) bassus, welche noch heute zur Bezeichnung der menschlichen Stimmgattungen dienen im Gegensatze zu der im Discantus üblichen Bezeichnung mit den Worten: discantus (als obere Stimme), Duplum, Triplum, Quadruplum, Motetus etc., verrathen auch in der Nomenclatur einen Unterschied der verschiedenen mehrstimmigen Behandlung. Dieser Unterschied hat sich auch in der Behandlung mancher Texte in den späteren Zeiten, so im 15. und 16. Jahrhundert noch manifestirt.

Selbst heute noch kann man vom musik-historischen Standpunkte aus einige Compositionen aus den Zeiten der ausgebildeten mehrstimmigen Vocalmusik mit den Namen Fauxbourdon belegen und dies auch in mehrfacher Unterscheidung. Man kann entweder eine Composition als durchaus dem Fauxbourdon entsprechend bezeichnen, oder nur als Fauxbourdonartig, gleich wie ein Fauxbourdon, sei es dass im letzteren Falle der Charakter der Composition nicht vollkommen ausgesprochen ist, oder dass man die Composition als in der Mitte stehend zwischen Fauxbourdon und Discantus bezeichnet,

oder als in der Mitte stehend zwischen Fauxbourdon und Motettenstyl.

Als schlechthin Fauxbourdonartig können bezeichnet werden z. B. Francesco d'Ana's ‚passio sacra nostri redemtoris' in Petrucci's Lamentationensammlung, ferner das ‚Et in terra' und ‚Patrem' in der Messe ‚mater patris' von Josquin, oder ‚de Dringlis' von Brumel, oder die Improperien von Palestrina. In der Mitte zwischen Fauxbourdon und Discantus stehend die Sirenengesänge aus dem Jahre 1581.

Als Mittleres zwischen Fauxbourdon und Motettenstyl sind die 8 Magnificat von Soriano zu bezeichnen.

Die eigentlichen Fauxbourdons umfassen entweder die ganze Composition oder treten nur in einzelnen Stellen der Composition auf. Das erstere ist der Fall etwa bei folgenden Compositionen: ‚quoniam tu solus' in der Messe secundi toni von Brumel, bei dem Requiem von Pierre Certon, bei den Psalmodien des Roland de Lattre im 9. Band des Patrocinium musices, ja sogar bei den Melopoeien der Celtes'schen docta sodalitas litteraria; sehr deutlich bei Costanzo Festa's ‚Tu solus qui facis miserabilia' (Comer VI, Nr. 10) und Bartolomeo Tromboncino's Lamentationen. Auch die Turbae der Passion wurden zumeist im Fauxbourdon componirt, wovon jene Vittoria's ein beredtes Zeugnis ablegen. Der zweite Fall, bei welchem nur einzelne Stellen einer Composition im Fauxbourdon gehalten sind, ist zu finden in Orlando's Busspsalmen. Das Hervortreten des dem Fauxbourdon entsprechenden Charakters in Compositionen der die genannten Meister umfassenden Zeit wird auch von hervorragenden Musikhistorikern, wie von Ambros anerkannt. Selbst von modernen Meistern werden noch einzelne Compositionen im Fauxbourdon Style componirt z. B. von Mettenleiter.

Die Untersuchung über den zum Gattungsnamen erhobenen Fauxbourdon ergiebt also neben den, die Weise der mehrstimmigen Composition klarlegenden, Resultaten auch noch insbesonders Ein bedeutendes Moment: dass die Entwicklung der Harmonie (in dem Eingangs erwähnten Sinne) selbstständig neben der Entwicklung des polyphonen Satzes einhergieng, dass, wenn auch ein gemeinsamer Untergrund beider Arten mehrstimmiger Composition anzunehmen ist, die

Harmonie doch nicht künstlich aus der Contrapunktretorte producirt wurde wie dies bisher angenommen wurde, sondern von dem originairen harmonischen Triebe gezeugt, als Kind des Volksgesanges, der Volksmuse geboren, unter der Zuchtruthe des Contrapunktes zu voller Selbstständigkeit grossgezogen wurde. So bildet die Harmonie vereint mit dem Contrapunkte zugleich die Grundstütze und das Gewerke der mehrstimmigen Musik, in deren Familienhause die Melodie frei schaltet und waltet.

NOTEN-BEILAGEN

ZUR

STUDIE ZUR GESCHICHTE DER HARMONIE

VON

Dr. GUIDO ADLER.

A. *B.*

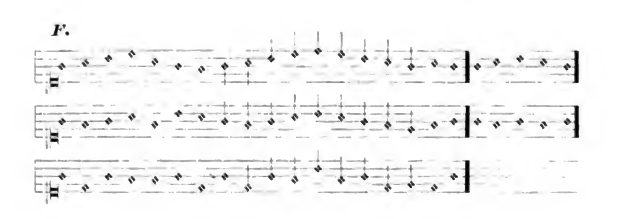
C.

D.

E.

+ fehlt e Punkt!

F.







[1] Im Original steht anstatt eines *h* ein *g* (corrumpirt).



[2] Im Original corrumpirt.

E.

Nach dem Texte umgekehrt (nicht im Original):

F.

1. Sopran

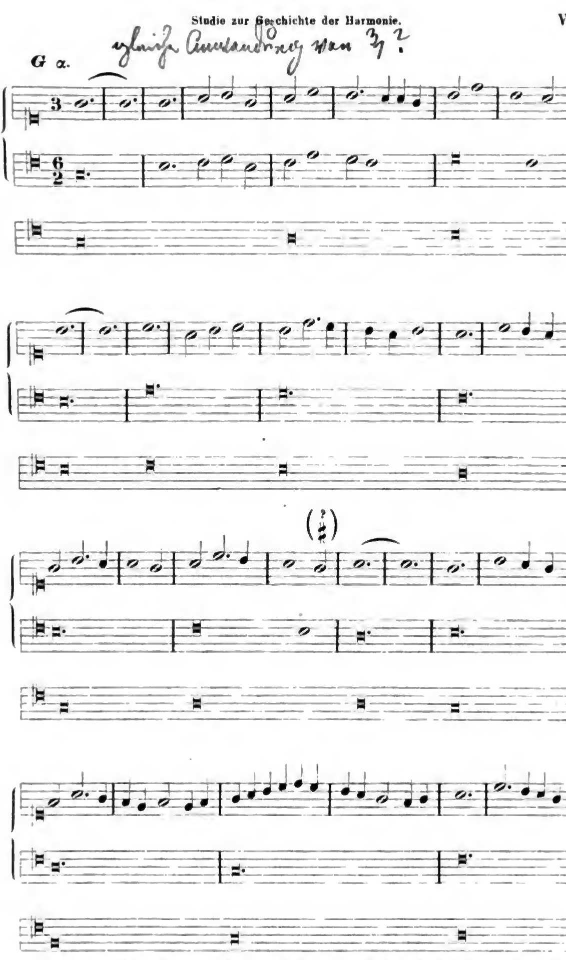
2. Sopran

Contra

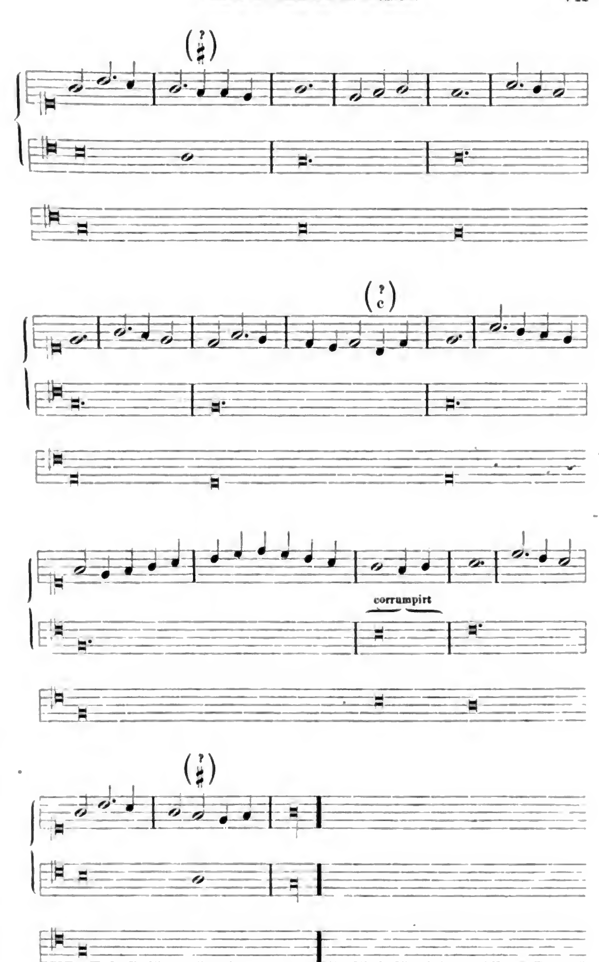
G.

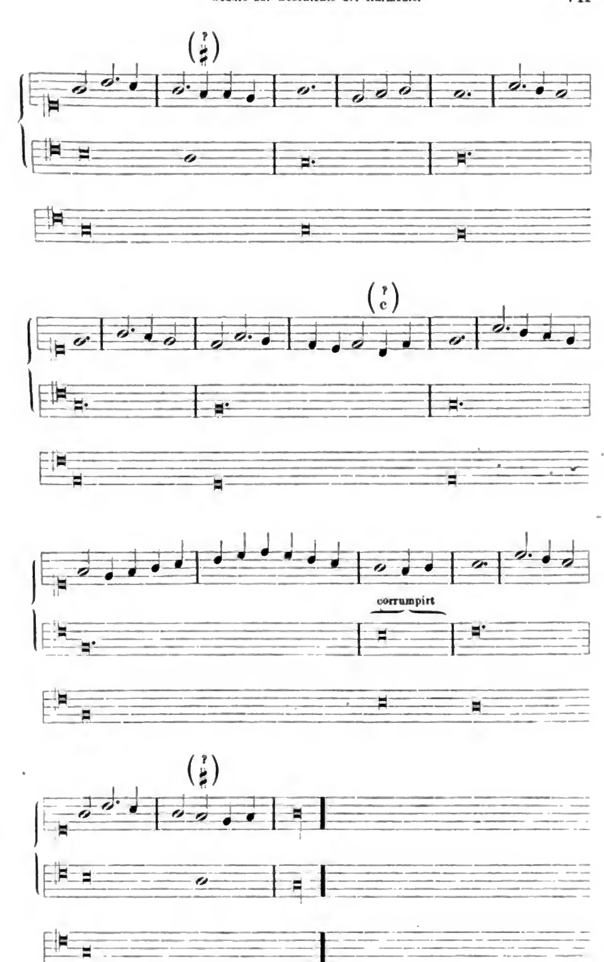
Cantus firmus

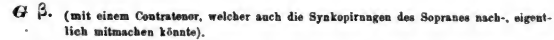
Tenor



[1] Ich habe den Cantus firmus beigefügt, damit der auf Grundlage desselben gesungene mit Synkopirungen versehene Sopran mit demselben verglichen werden könne.


corrumpirt


(?)
(? c)
corrumpirt
(?)



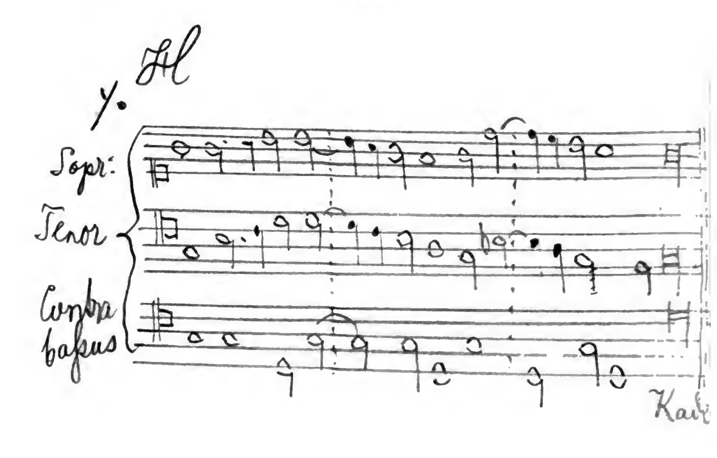
G β. (mit einem Contratenor, welcher auch die Synkopirungen des Sopranes nach-, eigentlich mitmachen könnte).











H.

Tenor

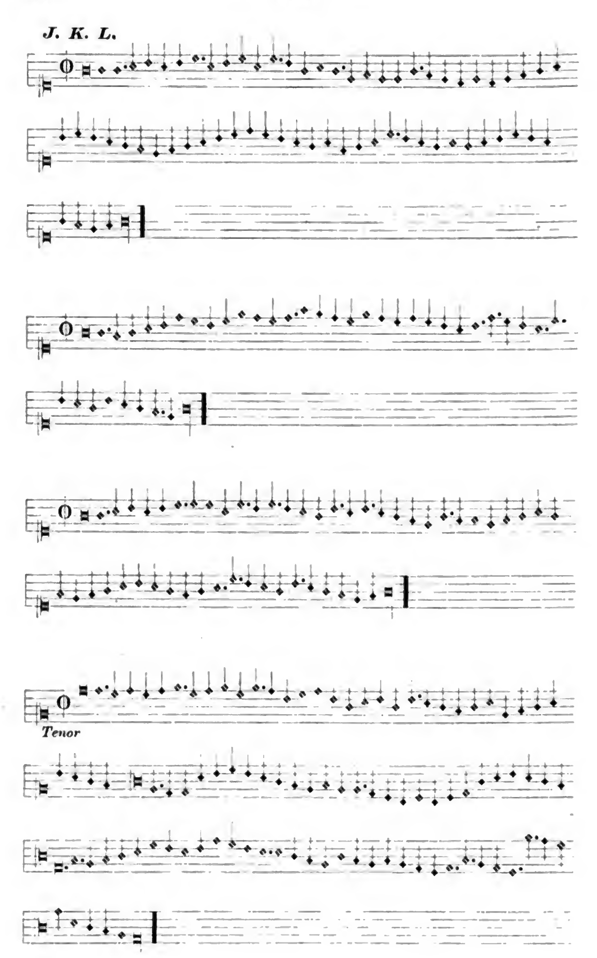
(♯)

(♯)

corrump.

H. (Obzwar hier kein Taktzeichen angegeben ist, glaubte ich den dreitheiligen Rhythmus annehmen zu können.)




J. K. L.
Tenor



[1] Hier steht der Schlüssel anstatt auf der 3. Linie im Original auf der 2. Linie.
[2] Erst hier steht der Schlüssel dort, wo er schon im Anfange hätte stehen sollen.
[3] Das Folgende fehlt im Manuscript.

K.

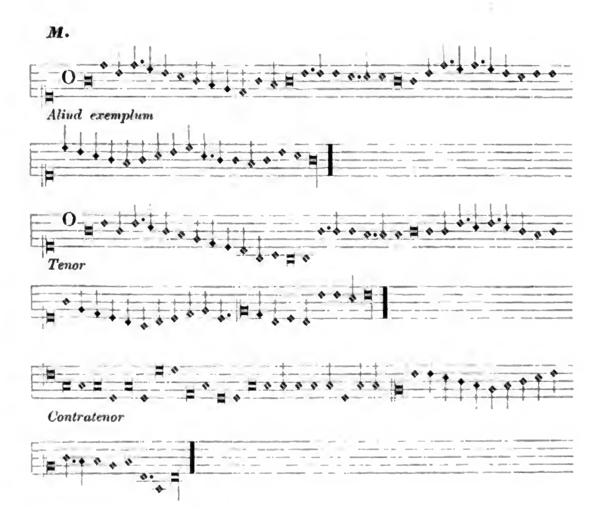
pran

Tenor

(Cantus
firmus)

(♯)




M.
Aliud exemplum
Tenor
Contratenor




¹ Hier sollte *a* oder *c* stehen.



N.

Aliud exemplum

Cantus firmus

Tenor ad longum

Contratenor





[1] Im Original steht hier eine Semiminima anstatt einer Minima.

N.

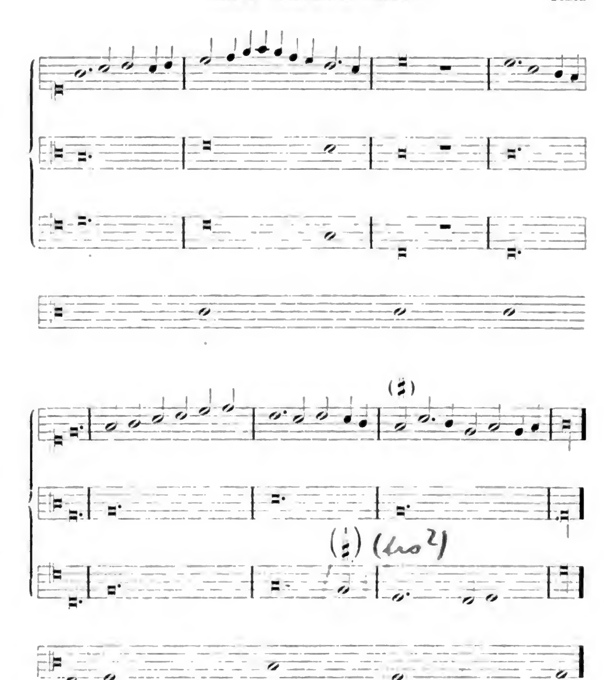
Sopran

Tenor

Contra-
tenor

(Cantus
firmus)

(♯)



[1] Das *f(is)* sollte nach dem Originale in den folgenden Tact kommen (corrumpirt), vielleicht sollte es ganz wegfallen, da nach der vorausgehenden Brevis *g* noch eine Semibrevis *g* steht.

O.

Tenor

Alius Tenor

Supranus

Supranus secundus

Contratenor

Contratenor secundus

Contratenor altus

O.

I II III

Sopran

Alt (Contratenor altus)

Tenor

Bassus (Contratenor bassus)

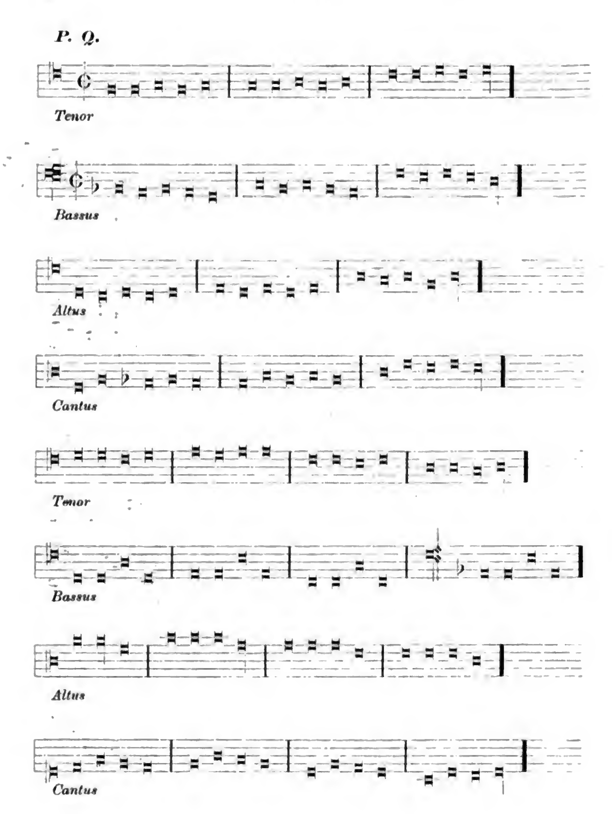
IV V

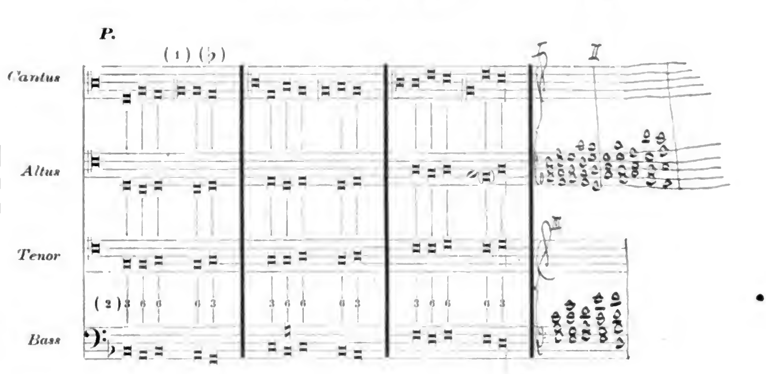
[1] Die ganzen Noten sind entweder nach der theoretischen Angabe dort beigegeben, wo Noten ganz fehlen, wie im Beispiele V der Sopran, oder sie dienen zur Verbesserung der corrumpirten Noten, in welchem Falle die corrumpirten Noten eingeklammert sind, oder sie sind nach dem Texte conjectural beigefügt und können anstatt anderer Noten stehen, in welchem Falle sie eingeklammert sind.

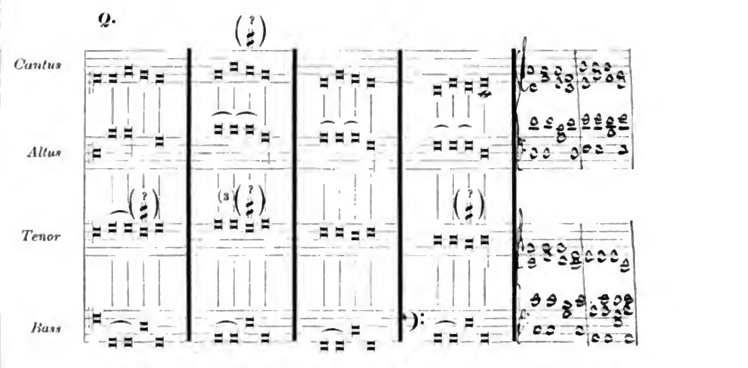
[2] Hier fehlt der Tactstrich.

[3] Das corrumpirte a steht im Original beim folgenden Beispiele; es soll c sein.

P. Q.





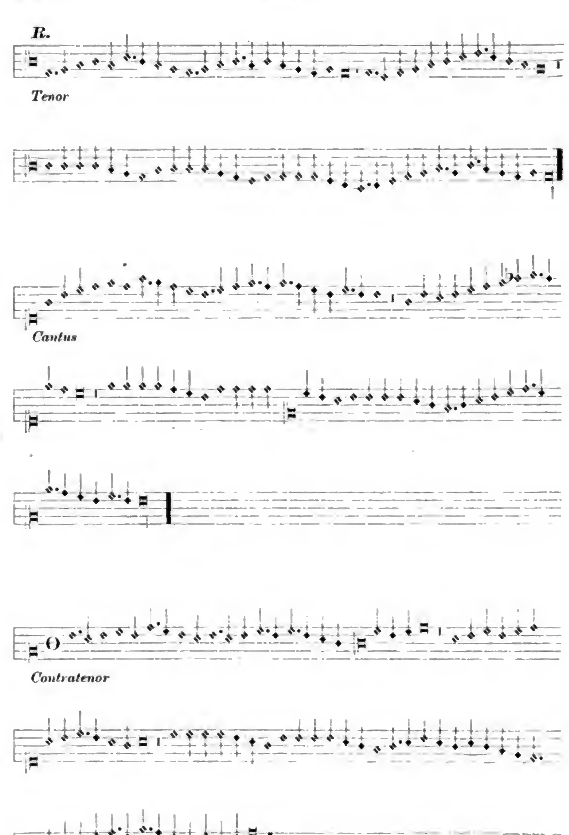


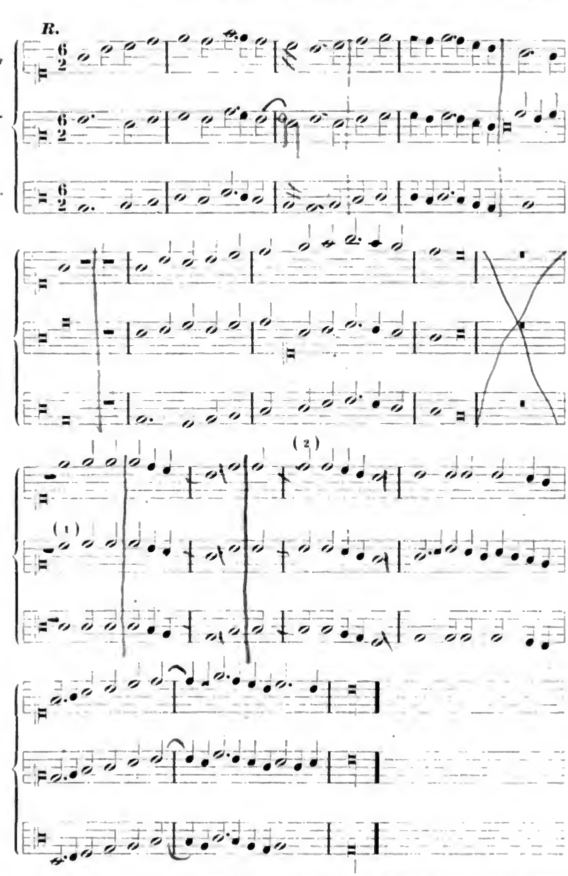
[1] Im Manuscript steht vor der dritten Note des I. Beispiels ein ♭, anstatt dessen sollte vor jeder vierten Note der drei Beispiele ein Schlüssel auf der 2. Linie stehen.

[2] Ich habe (wohl nicht im Geiste der Entstehungszeit dieser Gesänge) die Bezifferung hinzugefügt.

[3] Hier steht im Manuscript *e d e e*, offenbar versetzt anstatt *e e d e*.

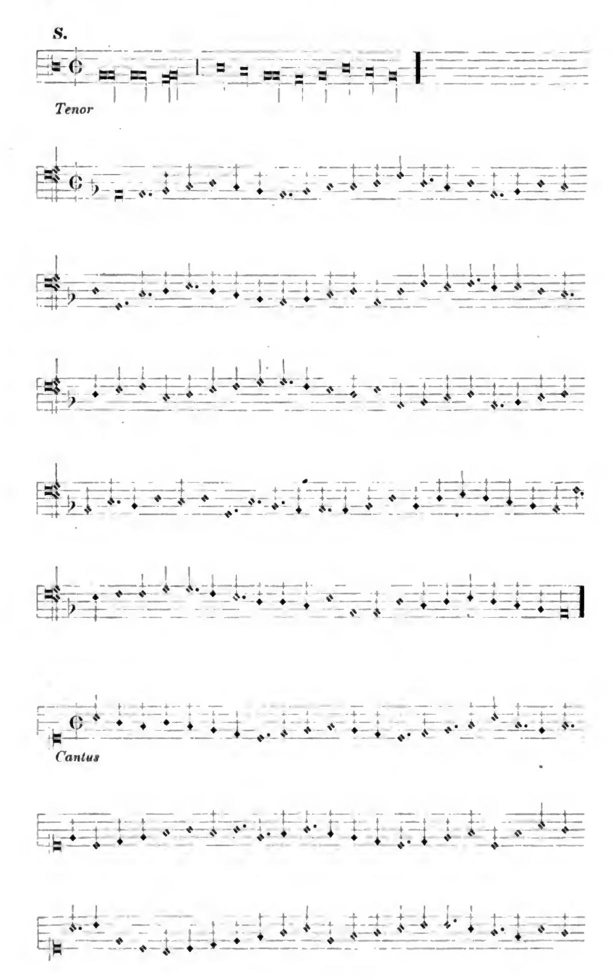
NB. Der Tonlage nach könnte im Beispiel *P* der Tenor oberhalb des Altus, im Beispiel *Q* der Altus oberhalb des Cantus stehen.


R.
Tenor
Cantus
Contratenor



[1] Der im Original im drittletzten Tacte auf der 2. Linie stehende Schlüssel sollte bereits hier, im drittletzten Tacte dagegen der Schlüssel auf der dritten Linie stehen.

[2] Der hier im Original auf der 2. Linie stehende Schlüssel scheint zufällig beigesetzt zu sein.


S.
Tenor
Cantus



[1] Das im Original als Attribut des F-Schlüssels stehende ♭ hat hier keine tonale Bedeutung.
[2] Hier steht anstatt eines *c* ein *h*.
[3] Hier fehlt der Punkt.
[4] Hier fehlt die zweite Semibrevis.

XXX

Adler.



[1] Hier fehlt der Punkt bei *c*.
[2] Hier steht statt *h-c* *a-h*.
[3] Hier steht statt *c* ein *h*.
[4] Hier fehlt noch eine Semibrevis *f*.

...vgl:
„Literarischer Handweiser" Münster Dr. Hülskamp
Nr 311 (21. Jahrgang Nr 9) von Bäumker
„Presse"
„Allgemeine Musikalische Zeitung"
„Musik: Wochenblatt" etc

